Yves Klein
TASCHEN

Yves Klein

Hannah Weitemeier

YVES KLEIN
1928–1962

International Klein Blue

KÖLN LISBOA LONDON NEW YORK PARIS TOKYO

COPERTINA:
RE 19 (particolare), 1958
Spugne, pigmento e resina sintetica
su truciolato, 200 x 165 cm
Museum Ludwig, Colonia

PAGINA 1:
Yves Klein che si lancia nel vuoto, 1960

PAGINA 2:
S 9, La vittoria di Samotracia, 1962
Pigmento e resina sintetica su plastico,
su base di pietra di 51,4 cm
Collezione privata

ULTIMA DI COPERTINA
Harry Shunk
Uomo nello spazio. Il pittore dello spazio
si lancia nel vuoto, 1960
Fotomontaggio
Collezione privata

Curatore e design: Simone Philippi, Colonia
Design della copertina: Angelika Taschen, Colonia
Traduzione: Tania Calcinaro

Stampato in Germania
ISBN 3-8228-7261-X

Indice

6
«Yves – le Monochrome»

14
«L'Epoca Blu»

30
«Con il vuoto, pieni poteri»

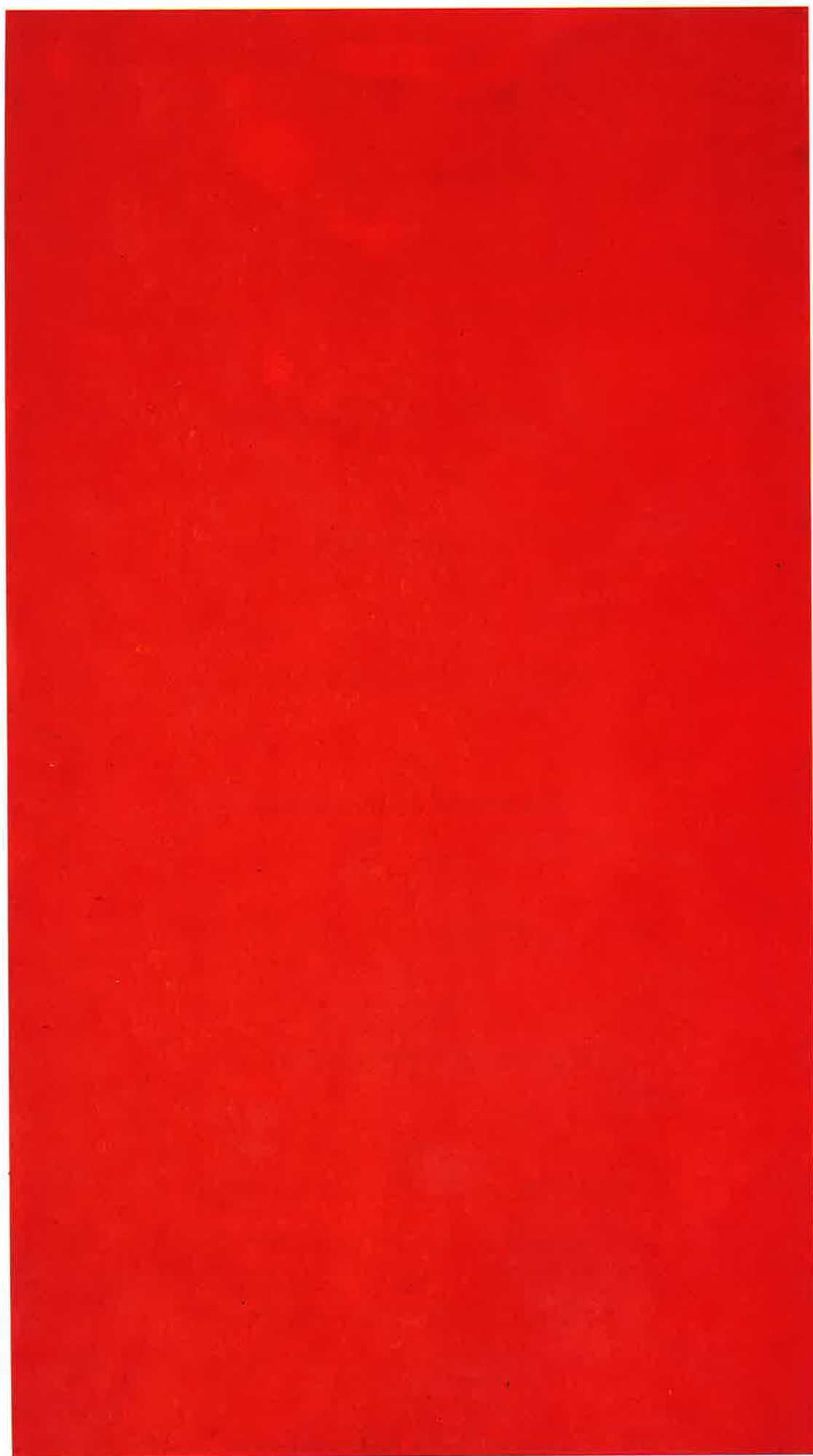
36
La scuola di sensibilità

50
Il salto nel vuoto

68
Monocromi e pitture di fuoco

80
Una vita come una nota continua

90
Yves Klein - Cronologia

92
Elenco delle illustrazioni

«Yves – le Monochrome»

Con lo slogan «un mondo nuovo ha bisogno di un uomo nuovo», verso la metà degli anni Cinquanta Yves Klein conquistò il panorama artistico internazionale. Parigi era rimasta affascinata dalla stravagante personalità del giovane artista e dal suo singolare stile sin dalla prima comparsa sulla scena. I dipinti blu – tele di ampie dimensioni, superfici pure del più intenso colore del cielo che inducevano alla meditazione – lo resero presto famoso ben oltre i confini della Francia come «Yves -le Monochrome». Questo era però soltanto l'inizio di una ricerca universale. Percependo forse che la sua vita sarebbe stata breve – morì nel 1962 all'età di 34 anni – Klein realizzò, nel corso di soli sette anni, oltre mille dipinti. Da allora la sua opera è stata riconosciuta come una conquista classica dell'arte moderna, solidamente ancorata alla tradizione artistica occidentale e tuttavia carica di inesausto potenziale innovativo.

Facendo una chiara distinzione tra talento e genio, Klein cercava nella sua vita qualcosa «che non era mai nato e mai morto», un valore assoluto, il punto archimedeo che potesse smuovere il mondo circoscritto e materiale dalla sua immobilità. La soluzione stava nel trovare un punto al di fuori degli eventi terreni e quotidiani e Klein si mise a cercare un metodo per scoprirlo.

«Un pittore dovrebbe dipingere un unico capolavoro: se stesso, in eterno... diventando una specie di generatore in continua emanazione che riempie l'atmosfera con la totalità della sua presenza artistica, e rimane nell'aria anche quando se ne è andato. Questo è disegnare, il vero disegnare del XX secolo» scrisse Klein il 7 settembre 1957 nel suo diario, pubblicato postumo con il titolo *Mon Livre.*

Nizza, 1946: conquistato dall'euforia del dopoguerra, che veniva vissuta come un nuovo inizio, Klein suonava musica jazz, sognava di diventare il leader di una band e si scatenava a ballare il bebop.

Klein non aveva appreso l'arte di dipingere: essa era innata in lui. Disse di avere «assorbito il gusto di dipingere insieme al latte materno». Suo padre, Fred Klein, era un pittore di paesaggi della scuola francese meridionale, e sua madre, Marie Raymond, apparteneva all'avanguardia dell'*art informel* parigina.

Yves nacque nella casa dei nonni a Nizza, il 28 aprile 1928. La sua fanciullezza fu segnata, da una parte, dall'atmosfera di libertà che permeava la cerchia di amici sempre diversi dei suoi genitori, i quali vissero dal 1930 al 1939 prevalentemente a Parigi, ma trascorrevano le estati con gli amici artisti a Cagnes-sur-Mer. Dall'altra parte, sin dalla nascita, Yves fu oggetto delle amorevoli cure di sua zia Rose Raymond, che viveva a Nizza e che, avendo una visione della vita più realistica di quella della sorella, si assunse il compito di badare alle necessità pratiche di suo nipote. Durante la sua infanzia nel soleggiato ambiente mediterraneo Klein fu dunque soggetto a due opposte influenze: quella delle *idées forcées* proprie di quello spirito libero degli artisti che Yves tanto ammirava nei suoi genitori, e quello dell'*élan vital* di zia Rose, più orientata al raggiungimento di mete materiali. Inoltre, il conflitto che i suoi genitori vissero tra arte figurativa e arte astratta gli trasmise ben presto un senso di ostilità che alla fine doveva condurlo oltre le problematiche dell'arte d'avanguardia. La decisione di impiegare colori in forma pura come espressione di una

PAGINA 6:
M 26, 1949

«Allora, nel 1946, quando ero ragazzo, feci un sogno (realistico-immaginario) a occhi aperti in cui firmavo il confine della volta celeste. Quel giorno iniziai a odiare gli uccelli che svolazzavano per il cielo perché cercavano di bucare la mia opera più importante e più bella».
Yves Klein, New York, 1961

fluttuante sensibilità si manifestò fin dagli inizi della sua carriera, inducendo Klein a respingere la linea e il contorno restrittivo in quanto limitazione negli aspetti formali e psicologici, e a rivolgersi per contrasto soltanto alle percezioni dello spirito.

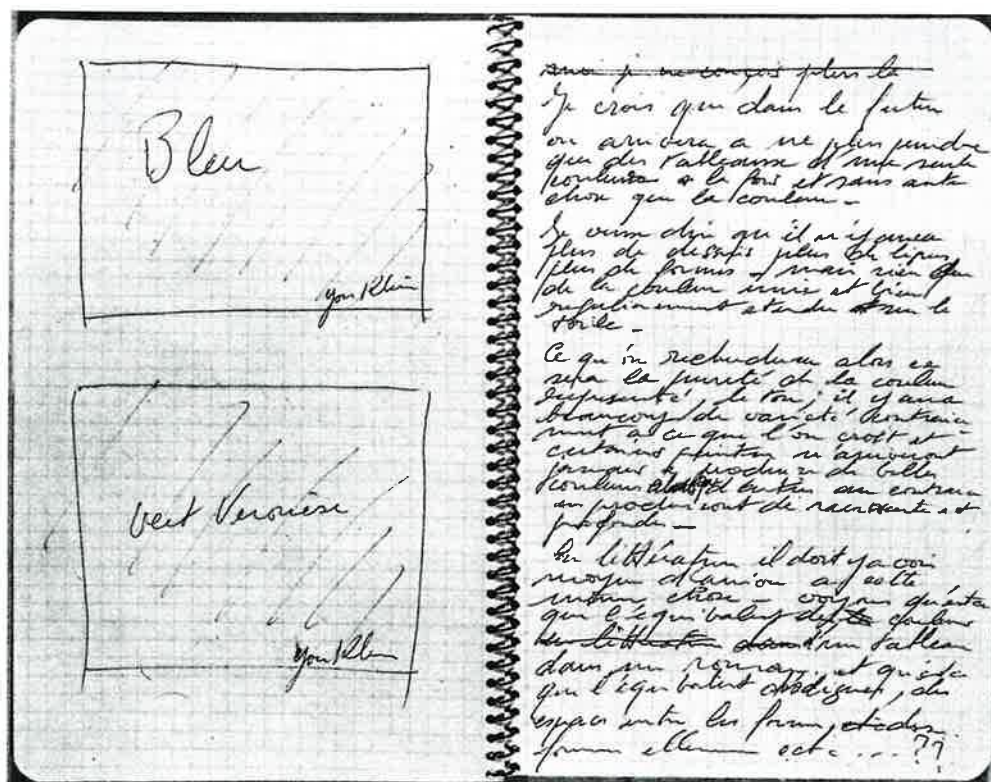
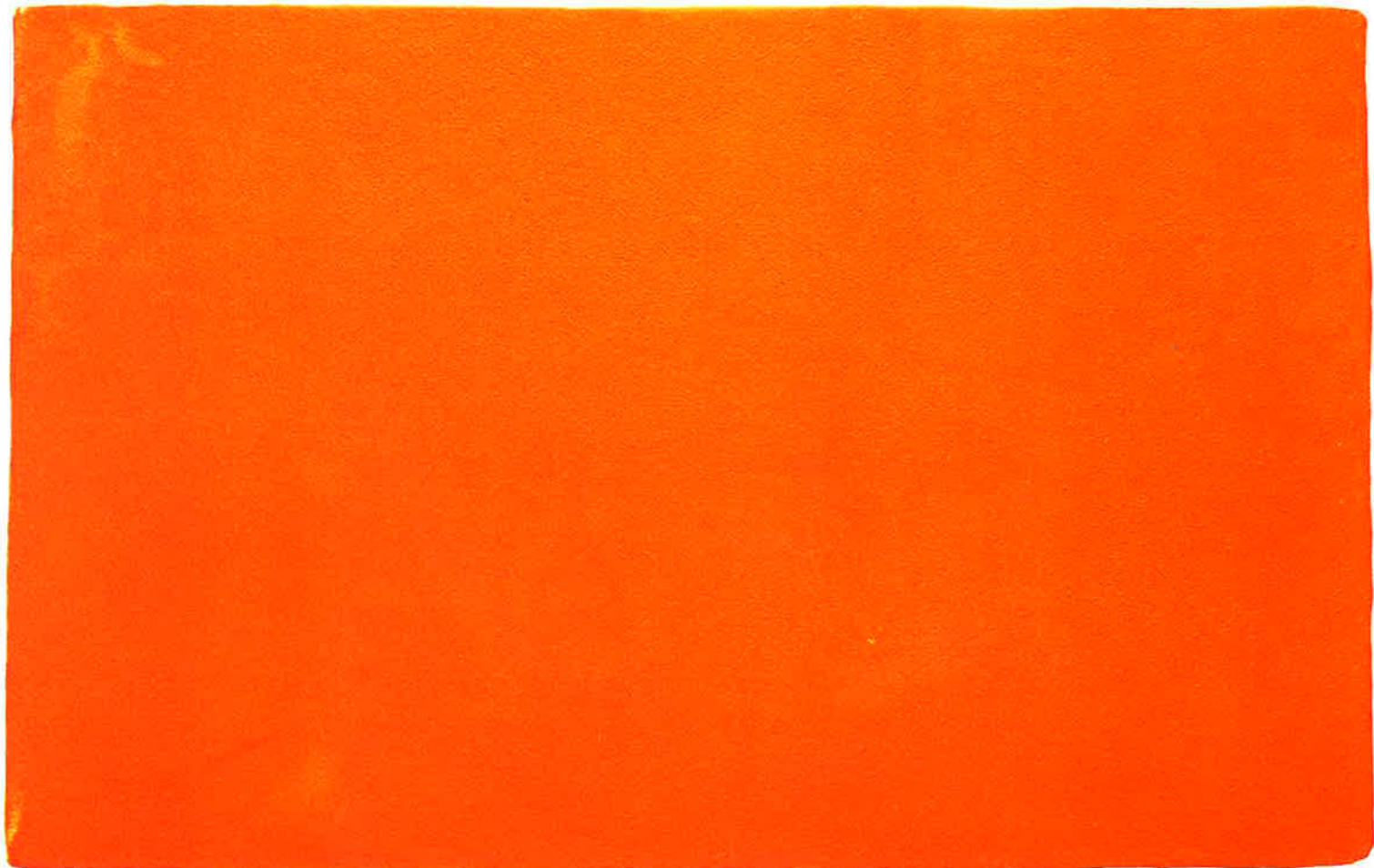
I primi tentativi di Klein di raggiungere l'impossibile furono fatti insieme a due amici, Armand Fernandez – l'inventore dell'accumulazione che in seguito sarebbe diventato famoso come Arman – e il giovane poeta Claude Pascal. I tre amici si incontravano clandestinamente in una cantina dipinta di blu in casa di Arman, facevano letture esoteriche e si immergevano nell'alchimia alla ricerca della pietra filosofale. Meditavano sul tetto della casa, digiunavano un giorno alla settimana, una settimana al mese e un mese all'anno – per lo meno questo era il programma. Suonavano il jazz e ballavano il bebop (pag. 7), imparavano judo e volevano girare il mondo a cavallo, ponendosi come meta il Giappone. Si dividevano il mondo, in preda a una giocosa megalomania. Arman prendeva «le plein», la ricchezza della terra, l'abbondanza con tutti i beni materiali; Claude, ergendosi a poeta, si impadroniva della parola; e Yves sceglieva «le vide», lo spazio etereo che circonda la terra, il vuoto, privo di materia.

L'infinità dei cieli era stata per tanto tempo fonte dell'ispirazione di Klein. All'età di diciannove anni, sdraiato su una spiaggia nel sud della Francia in una calda giornata estiva, fece in piena coscienza un viaggio «realistico-immaginario» nel regno delle volte celesti, e al suo ritorno dichiarò: «Ho scritto il mio nome ai confini del cielo!». Con questo gesto simbolico della firma nei cieli, diventato famoso, Klein aveva previsto, come in un sogno a occhi aperti, la meta ambita della sua arte: il tentativo di raggiungere i confini dell'infinito.

L'evento segnò l'inizio della carriera di Klein come pittore. «L'avventura monocroma» cominciò in Irlanda, il luogo in cui, assieme a Claude Pascal, voleva imparare a cavalcare. Ma il denaro non fu sufficiente, il suo amico si ammalò, e Yves rimase a Londra solo e privo di mezzi. Trovò lavoro come apprendista presso l'indoratore Robert Savage, un amico del padre, e tra il 1949 e il 1950 apprese le tecniche basilari della pratica pittorica, l'arte di preparare i fondi e di miscelare i colori e le vernici. Due anni dopo, nel 1952, quando finalmente si imbarcò per il tanto atteso viaggio in Giappone, Klein proclamò a un gruppo di amici che intendeva fare della «monocromia» il concetto fondamentale della sua arte.

Il vero scopo del suo viaggio in Giappone, effettuato tra il 1952 e il 1953, era quello di sottoporsi alle pratiche di allenamento fisico e mentale di judo presso il famoso Istituto Kôdôkan di Tokyo. L'arte di Klein – soprattutto le nuove idee sulla metafisica – non può essere compresa pienamente senza fare riferimento al judo come fonte di autodisciplina, comunicazione intuitiva e padronanza del corpo. Egli rafforzò anche la sua capacità di concentrazione e di collaborazione con altri, diventò cintura nera e raggiunse il Quarto livello Dan. Grazie alle tecniche dello judo imparò non soltanto a combattere con agilità, ma anche a vincere senza grandi sforzi.

Dopo un breve soggiorno a Madrid, tra il 1954 e il 1955 ritornò a Parigi dove le sue teorie sulla pittura monocroma trovarono scarsa accoglienza. La prima esposizione delle sue opere, tenuta nel 1955 a Parigi al Club des Solitaires sotto l'egida delle Editions Lacoste, non destò alcun interesse. Nello stesso anno Klein presentò un quadro monocromo dal titolo *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange* al Salon des Réalités Nouvelles del Palais des Beaux-Arts de la Ville di Parigi, ma il tentativo si rivelò un fallimento e gli venne suggerito che l'aggiunta di un secondo colore, di un punto o di una linea avrebbe migliorato l'opera.

Continuò tuttavia a essere fermamente convinto che il colore puro rappresentasse «qualcosa» in sé. Trovò un interprete congeniale in Pierre Restany, un critico d'arte che lo comprese immediatamente senza bisogno di spiegazioni. L'incontro con Restany confermò l'idea della «comunicazione diretta», e

M 6, 1956

Nota nel diario del 27 dicembre 1954.
Klein annotò nel suo diario i primi esperimenti nella pittura monocroma sin dal 1947–1948. Scriveva: «Credo che in futuro le persone dipingeranno quadri di un unico colore e nient'altro che colore…»

Yves Klein nel suo studio, c. 1956

rappresentò un momento importante nell'accettazione e comprensione della sua arte, i cui effetti si percepiscono a tutt'oggi.

Tutto cominciò il 26 febbraio 1956 in occasione della seconda esposizione parigina tenuta presso la Galerie Colette Allendy, sede principale dell'avanguardia. Con il titolo dell'esposizione «Yves: Propositions monochromes», e nell'introduzione del catalogo, «La Minute de Vérité» (Il minuto della verità), Pierre Restany presentò ai visitatori i fondamenti teorici dei nuovi concetti. Dopo una discussione con Louis-Paul Favre, che fu pubblicata nel quotidiano *Combat*, il problema di un coinvolgimento estetico con un solo colore iniziò finalmente a suscitare interesse nel panorama culturale parigino.

Klein diventò famoso come «Yves – le Monochrome.» Quando gli si domandava che cosa significasse il suo nome e che cosa rappresentasse la sua arte, l'artista prendeva a narrare un antico racconto persiano: «C'era una volta un flautista che un giorno si mise a suonare una nota unica, continua e ininterrotta. Dopo avere così fatto per vent'anni, sua moglie gli fece notare che gli altri flautisti producevano un'ampia gamma di suoni armoniosi e persino intere melodie, creando una certa varietà. Ma il flautista monotono replicò che non era colpa sua se egli aveva già trovato la nota che tutti gli altri stavano cercando».

Klein aveva già trasformato in realtà la parabola del flautista monotono, e non solo nella pittura: aveva composto una sinfonia basata su un'unica nota vibrante e su un prolungato silenzio, un continuum di due elementi, suono e silenzio, che

PAGINA 10:
M 12, 1957
Per l'esposizione pubblica di una pittura monocroma a Parigi, Klein presentò nel 1955, al Salon des Réalites Nouvelles, un'opera arancione di ampio formato. Questa fu scartata dalla commissione esaminatrice, che consigliò all'artista di aggiungere almeno un secondo colore, una linea, un punto. Klein rimase tuttavia convinto che il colore rappresentasse «qualcosa» in sé.

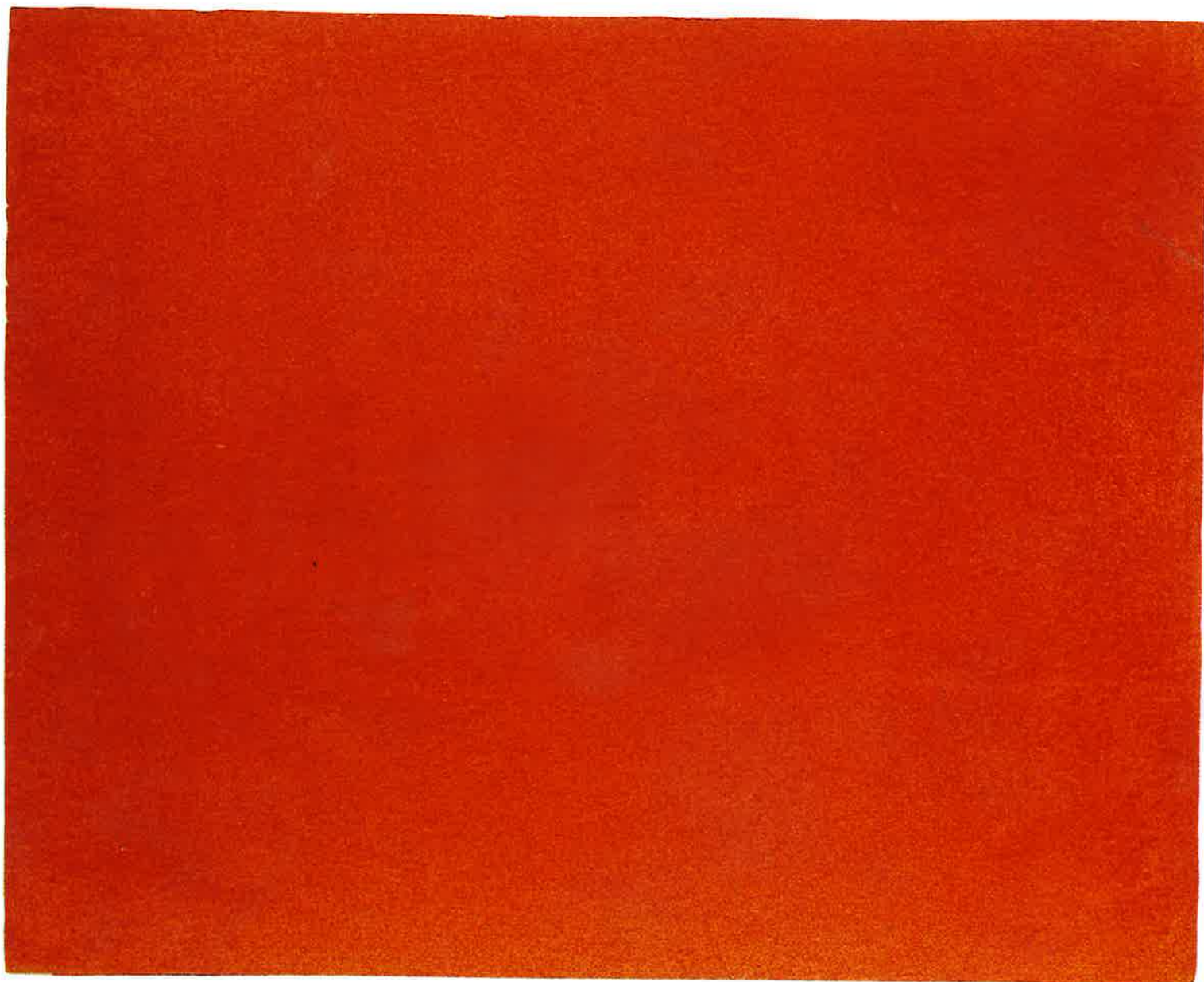
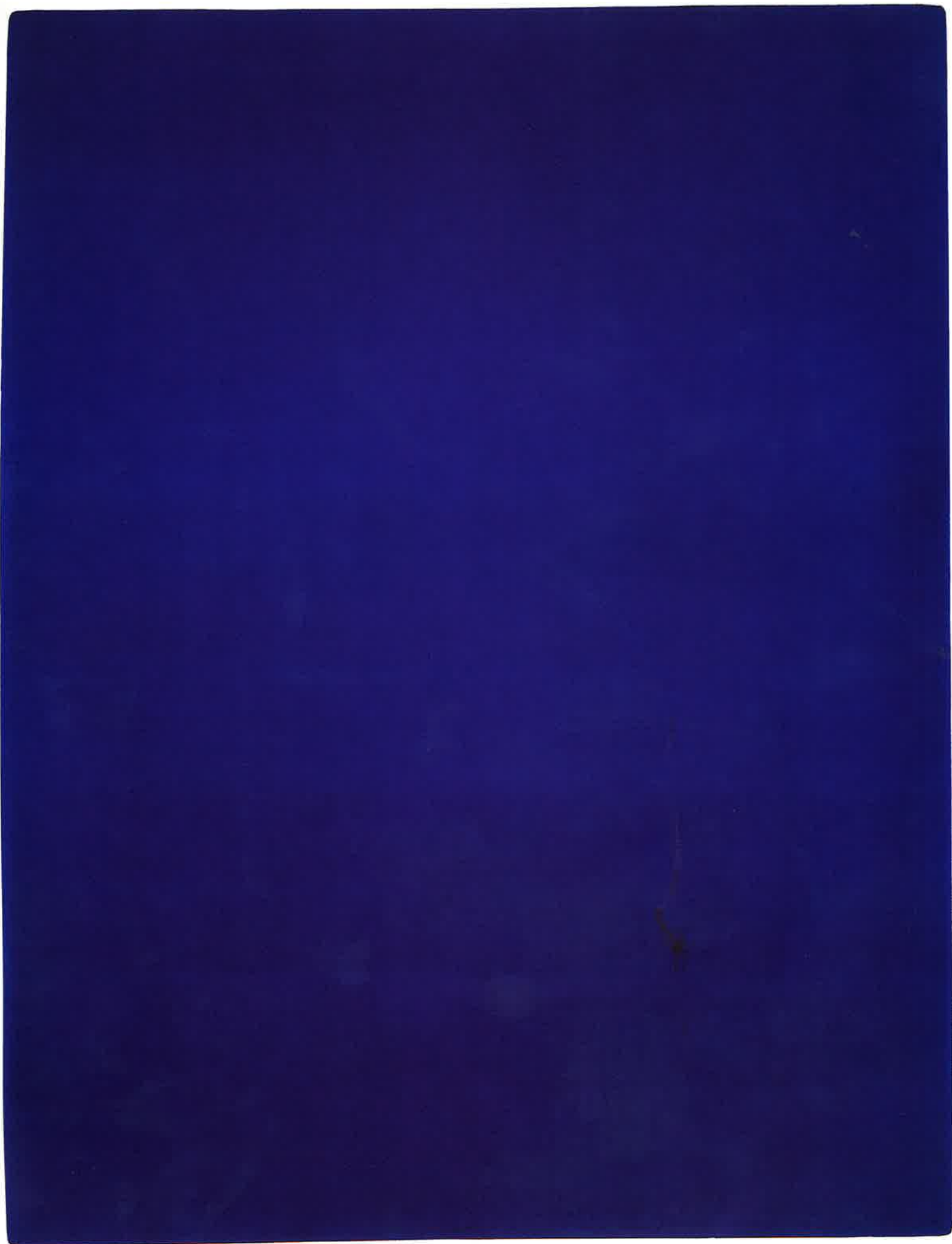
Yves Klein direttore d'orchestra, Teatro di Gelsenkirchen, 1958
L'artista, direttore della propria esperienza spirituale e intellettuale, al suo debutto sulla scena artistica mondiale con un suono orchestrale di una sola nota e un'immagine visiva di un solo colore.

costituì naturalmente l'ouverture della sua carriera artistica. La *Sinfonia monotona – Silenzio* (pag. 12), rappresentata di frequente tra il 1947 e il 1961, avrebbe accompagnato i momenti culminanti della sua arte e avrebbe raffigurato la sua vita come un'orchestrazione di voci multiple. Analogamente alla sua sinfonia, la sua opera emerse dal caos primordiale come una luminosa cometa, che brilla in tutto il suo splendore, si manifesta nella vita creativa e alla fine si esaurisce lasciando un riverbero di silenzio.

In un'estensione dell'analogia musicale, Yves Klein potrebbe essere raffigurato come il direttore della sua stessa esistenza spirituale, pronto sempre a dare l'incipit come nella fotografia *Yves Klein direttore d'orchestra* (pag. 12), scattata al Teatro dell'Opera di Gelsenkirchen nel 1958: privo di visibili riferimenti spaziali, nell'atteggiamento dell'artista onnisciente che, alzando un braccio, dà l'incipit davanti a un pubblico invisibile in un auditorium vuoto, e richiede l'attenzione per l'evento artistico che sta per aver luogo.

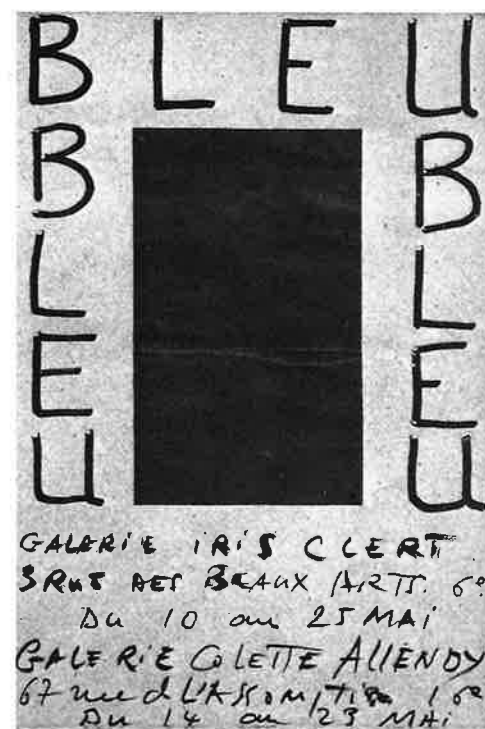
Sinfonia monotona – Silenzio, 1947–1961

Schizzo tratto dal diario dell'artista, 1954
Ritornato a Parigi nel 1954, dopo aver compiuto alcuni saggi figurativi a Madrid, Klein schizzò la prima superficie monocroma in rosso arancione sempre nell'ambientazione drammatica di un proscenio di palcoscenico.

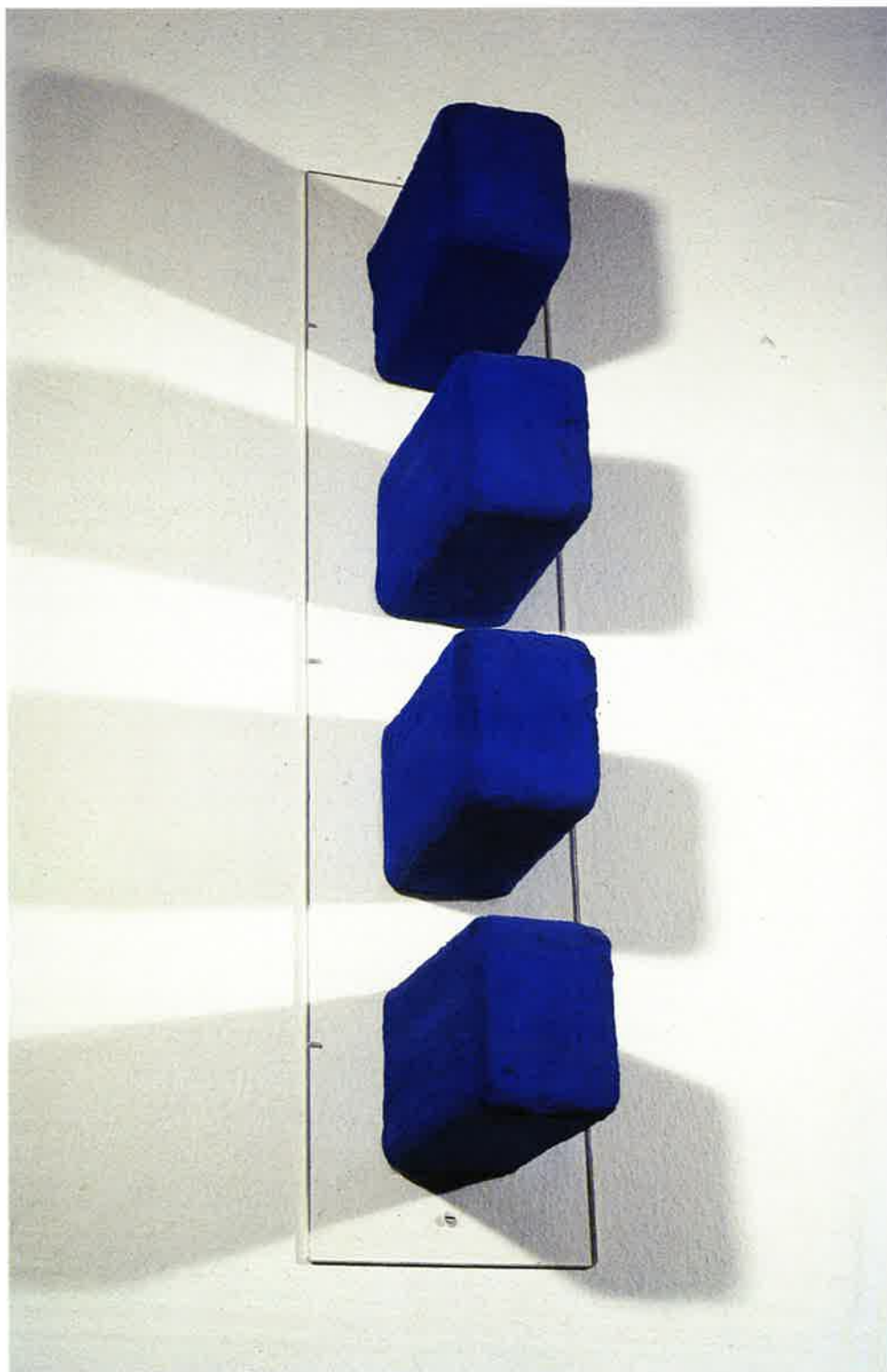
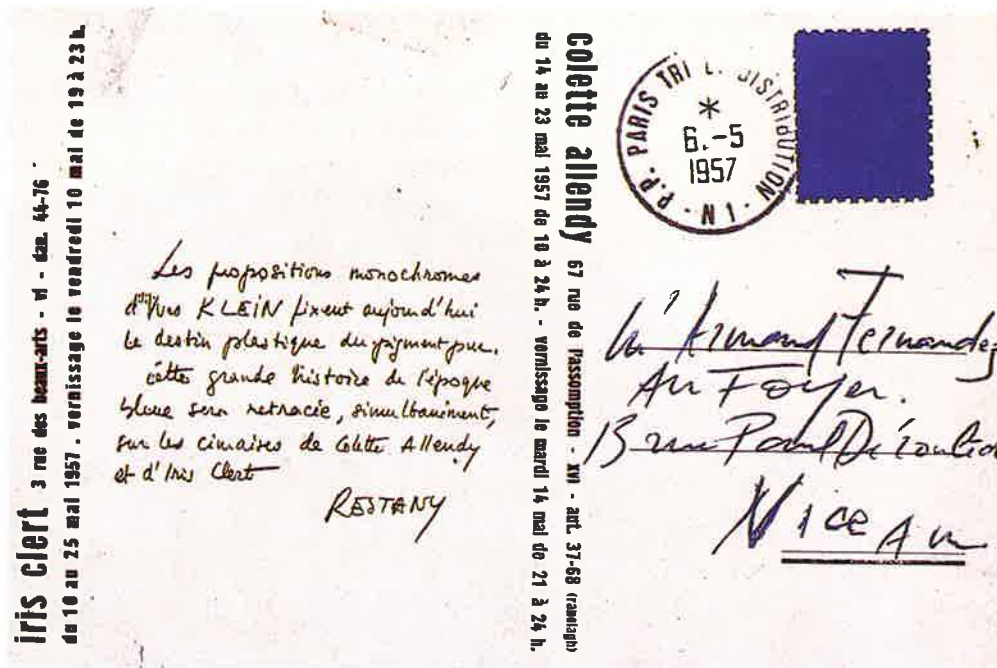
M 7, c. 1950

«L'Epoca Blu»

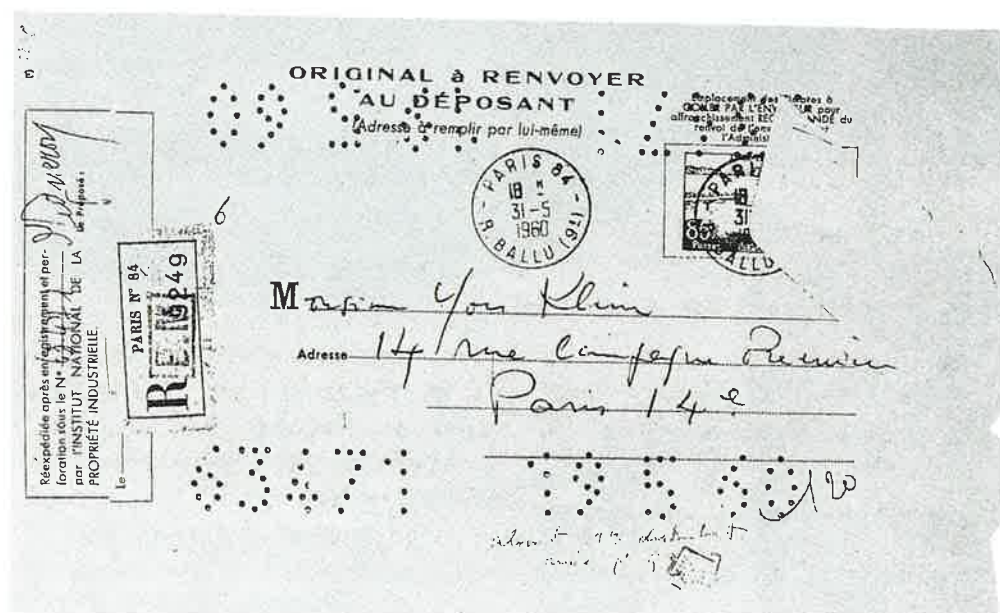
Con i suoi Monocromi di un unico colore, Klein aveva stabilito l'effetto visivo dei pigmenti puri. Restava tuttavia uno spinoso problema: quando il pigmento secco veniva miscelato con un solvente diminuiva la sua brillantezza. Non si trattava solo di un problema prettamente tecnico; era una vera e propria sfida concettuale. Raggiungere un effetto estetico era per Klein meno importante che trovare una corrispondenza tra colore e scala umana. A suo parere, ciascuna tela possedeva un'intensità tale da assorbire l'osservatore, stimolare la sua sensibilità emotiva. Per anni Klein aveva cercato la formula della colorazione che potesse soddisfare questo criterio.

Nel 1955 trovò una possibile soluzione al problema dell'intensità del colore grazie a un nuovo prodotto chimico commercializzato a quel tempo con il nome «Rhodopas». Si trattava di una resina sintetica impiegata normalmente come fissante. Klein notò che diluita poteva essere usata per legare i pigmenti senza sostanzialmente alterarne la luminosità. Ne risultava un colore opaco, privo di riflesso che, impregnando la base della tela, produceva una superficie il cui effetto visivo di leggero tremolio era simile a una doppia esposizione, un effetto a volte definito da Klein «immagine sensibilizzata», «energia poetica» o «energia pura». Questi dipinti sembravano acquisire vita propria e Klein sentiva che rappresentavano un'adeguata manifestazione del senso universale di spazio. «Per me – disse in occasione dell'inaugurazione della sua mostra alle Editions Lacoste – ogni sfumatura di colore è, in un certo senso, un individuo, una creatura vivente dello stesso tipo del colore primario, ma con un carattere e un'anima sua propria. Ci sono molte sfumature – delicate, aggressive, sublimi, volgari, serene». Dalle reazioni del pubblico intuì tuttavia che i visitatori, assolutamente lontani dallo spirito della sua mostra, pensavano che le sue numerose tele, colorate in maniera uniforme, costituissero un nuovo tipo di decorazione luminosa e astratta per interni. Sconvolto da questo equivoco, Klein capì che doveva compiere un ulteriore e decisivo passo in direzione dell'arte monocroma: avrebbe cessato di dedicarsi alle sfumature e alle gradazioni per concentrarsi soltanto su un unico colore primario: il blu. Questo blu, eliminando del tutto la piatta linea dell'orizzonte, avrebbe evocato l'unificazione di cielo e terra.

Prima dell'autunno del 1956, Klein aveva trovato quello che cercava: un blu oltremare intenso, luminoso, completamente avvolgente che egli definì «l'espressione più perfetta del blu». Il pigmento era il risultato di un anno di esperimenti, portati a termine con l'aiuto di Edouard Adam, chimico parigino e creatore di materiali per l'arte. Per legare il pigmento e farlo aderire al supporto, i due elaborarono una soluzione fluida a base di etere ed estratti di petrolio. Con questo blu Klein si sentì alla fine di potere dare espressione artistica al proprio personale senso della vita, come un regno autonomo i cui poli gemelli erano la distanza infinita e la presenza immediata. Analogamente ai suoni armonici nella musica, la specifica tonalità del pigmento generava una sensazione visiva di completa immersione nel colore, senza costringere l'osservatore a doverne definire le caratteristiche.

Poster per la doppia mostra di Klein alle Galerie Iris Clert e Galerie Colette Allendy, Parigi, 1957

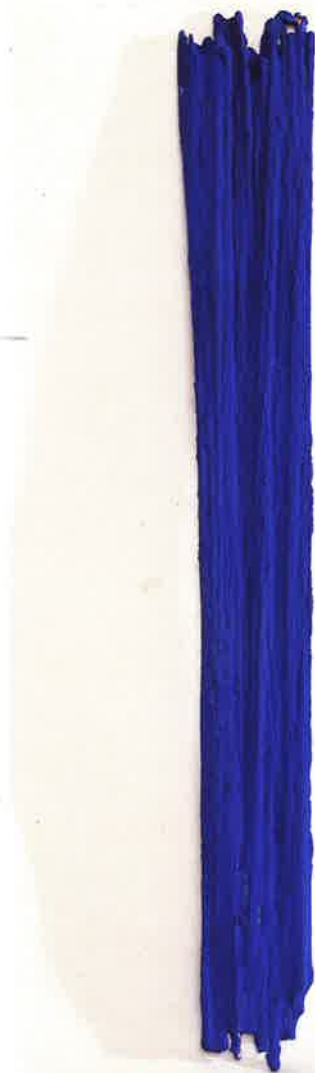
PAGINA 14:
IKB 3, 1960
«Avvertire l'anima, senza spiegazioni, senza parole e dipingere questa sensazione – questo è credo ciò che mi ha portato alla pittura monocroma».
Yves Klein

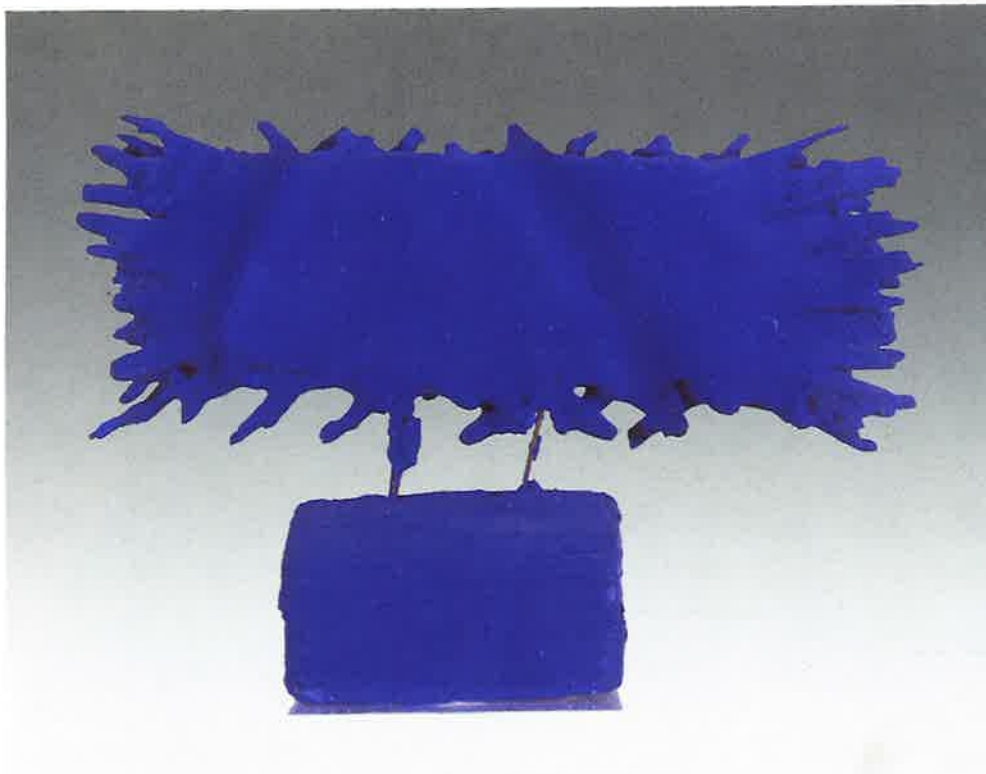
Rilievi blu: S 1, S 3, S 4, S 5, 1957
Il blu, il colore del mare e del cielo, evoca distanza, desiderio, infinità. «Questo colore ha un effetto visivo strano e quasi inesprimibile. Esso è in sé un'energia... C'è qualcosa di contraddittorio in esso che dà carica e che calma. Proprio quando percepiamo le profondità del cielo e le montagne in lontananza, una superficie blu sembra allontanarsi dai nostri occhi. Proprio quando desideriamo catturare un bell'oggetto che si allontana da noi, ci scopriamo a osservare piacevolmente il blu – non perché si imponga alla nostra vista, ma perché ci trascina».
Goethe, *Teoria del colore*, 1810

Nel 1957 Klein proclamò l'avvento dell'«Epoca blu», e spedì l'invito per la doppia mostra di Parigi con un originale *Francobollo blu.* L'apoteosi del blu gli conferì presto famà internazionale con il nome «Yves – le Monochrome».

IKB 45, 1960

Il brevetto di Klein dell'*International Klein Blu*, (IKB), 1960
Con il brevetto n° 63471 del 19 maggio 1960, l'ufficio brevetti francese dichiarava ufficialmente che il composto chimico del pigmento IKB di Klein era un marchio depositato.

Il puro pigmento blu, usato senza gradazioni e senza traccia di tocco personale – a parte l'ondulazione scarsamente visibile della trama determinata dal rullo – elevava l'importanza del colore nell'arte a un livello assoluto. È significativo, inoltre, il fatto che in questo periodo Klein cominciò a dedicarsi a forme verticali dagli angoli leggermente arrotondati, estendendo la superficie dipinta fino ai bordi del telaio, fattori che distinguevano ulteriormente queste opere dai quadri tradizionali dai contorni chiaramente definiti. L'artista inoltre non appese la tela alla parete, ma la pose deliberatamente a circa venti centimetri di distanza. L'immagine, apparentemente svincolata dalla stabilità architettonica della stanza, dava l'impressione di assenza di peso e di indeterminatezza spaziale. L'osservatore si sentiva attratto nelle profondità del blu che sembravano trasformare l'essenza materiale del supporto del dipinto in un elemento incorporeo, tranquillo, sereno. L'emozione investita nella creazione di una tale raffigurazione trovava corrispondenza nella libertà dell'osservatore di provare e percepire di fronte all'opera qualsiasi sensazione. L'occhio non poteva essere assorbito da nessun punto fisso che attirasse il suo interesse; la distinzione tra l'osservatore, soggetto della visione, e il suo oggetto si cominciò a smorzare. Ciò, riteneva Klein, avrebbe condotto a uno stato di maggiore sensibilità.

Da allora i Monocromi blu cominciarono a essere considerati la quintessenza della pittura monocroma del XX secolo. Secondo Thomas McEvilley, lo storico dell'arte che dagli anni Settanta si è dedicato allo studio del dualismo tra arte e vita nell'opera di Klein, l'arte del pittore francese non è altro che la personificazione delle contraddizioni del modernismo, e quindi dei principi che il nostro secolo e la nostra cultura continuano a considerare dialetticamente opposti: mente e materia, fisica e metafisica, tempo e infinità.

In retrospettiva, è importante ricordare che negli anni Cinquanta le teorie di Klein sembravano ancora enormemente sconvolgenti, particolarmente nell'atmosfera intellettuale di un centro artistico profondamente e gelosamente implicato nel dibattito sull'*art informel*. Il ricorrere di Klein alla metafisica non corrispondeva a nessuna delle categorie allora prevalenti nel panorama parigino. Ciò che l'élite culturale riteneva particolarmente oltraggioso era che le idee visionarie di Klein non solo avevano attirato l'attenzione della critica internazionale fin dagli esordi, ma che venivano avidamente pubblicizzate dai mezzi di informazione. Fin da allora Klein era arrivato alla conclusione che non esistevano limiti obiettivi all'espressione artistica, né nel contenuto, né nella forma. L'unica autorità che riteneva di dovere riconoscere era la voce dell'intimo. Ne era così convinto che arrivò al punto di brevettare il colore che aveva inventato: IKB o *International Klein Blue* (pag. 17). Contrariamente all'opinione diffusa, la registrazione del marchio non serviva soltanto a proteggere il contributo originale che Klein aveva dato alla metafisica nell'arte, ma era anche, come egli aveva già intuito all'inizio degli anni Sessanta, l'unico modo di assicurare che quella che egli definiva «l'autenticità dell'idea pura» restasse incorrotta in futuro. Il brevetto fu una saggia decisione perché il blu di Klein sarebbe presto diventato famoso nel mondo.

«Non si diventa pittori: un bel giorno si scopre soltanto di esserlo» dichiarò una volta Klein riassumendo la sua carriera. Negli anni Cinquanta soltanto una cerchia molto ristretta di amici e di artisti era consapevole della logica e della concentrazione con cui egli perseguiva il suo obiettivo. Il senso di responsabilità di Klein era talmente forte che dedicò tutta la vita alla sua arte, ben consapevole dei rischi di fallimento, ma sostenuto da un entusiasmo incrollabile e dalla fiducia nell'ineguagliabile bellezza delle espressioni creative del genere umano. «L'arte... non è un'ispirazione che viene da chissà dove, ha un andamento casuale e presenta soltanto la pittoresca esteriorità delle cose. L'arte è logica *in sé*, valorizzata dal genio, segue un percorso necessario ed è regolata dai principi più nobili» scrisse Klein nel suo diario. In questa affermazione sono contenuti i due punti estremi tra cui si doveva snodare la sua arte: il passato della tradizione pittorica classica e il futuro di un'arte emergente.

S 31, Scultura blu, c. 1957

PAGINA 18:
IKB 54, 1957
«Che cos'è il blu? Il blu invisibile che diventa visibile.. il blu non ha dimensioni. È al di là delle dimensioni a cui partecipano gli altri colori».
Yves Klein

S 14, Trappola blu per linee, c. 1957
La mostra del «Pigment pur» alla villa di Colette Allendy anticipò le principali fonti naturali, culturali e cosmologiche che Klein avrebbe continuato a disegnare per tutta la sua carriera. In quest'opera la pioggia è dipinta di blu.

Il 1957 segnò un momento decisivo nella carriera di Klein. La prima esposizione «Proposte monocrome, epoca blu» (Proclamazione dell'Epoca Blu), allestita presso la Galleria Apollinaire di Milano, fu un successo clamoroso. All'ultimo minuto Klein aveva deciso di eseguire per la mostra undici dipinti: erano tutti in blu monocromo, avevano tutti lo stesso formato ed erano realizzati con la stessa tecnica, ma ciascuno con un'etichetta del prezzo diversa. Questa era un'impresa rischiosa, perché era la prima volta che Klein allestiva uno spazio con opere di un unico colore e in una galleria fuori dai confini francesi. Ma i molti visitatori, e soprattutto acquirenti, gli diedero ragione: per un'esperienza individuale e unica di un quadro che era praticamente uguale ad altri dieci erano praticamente disposti a pagare un prezzo straordinario. Lo scultore e pittore italiano Lucio Fontana acquistò spontaneamente un quadro blu, e il suo incontro con Klein si trasformò in un'amicizia che durò tutta la vita. Anche un altro artista italiano, Piero Manzoni, fu considerevolmente influenzato dalla mostra. Si trattava solo di due dei numerosi artisti e collezionisti il cui modo di vedere l'arte sarebbe stato profondamente cambiato dal confronto con i vibranti campi di colore blu di Klein.

Klein con **S 14, *Trappola blu per linee***, 1957

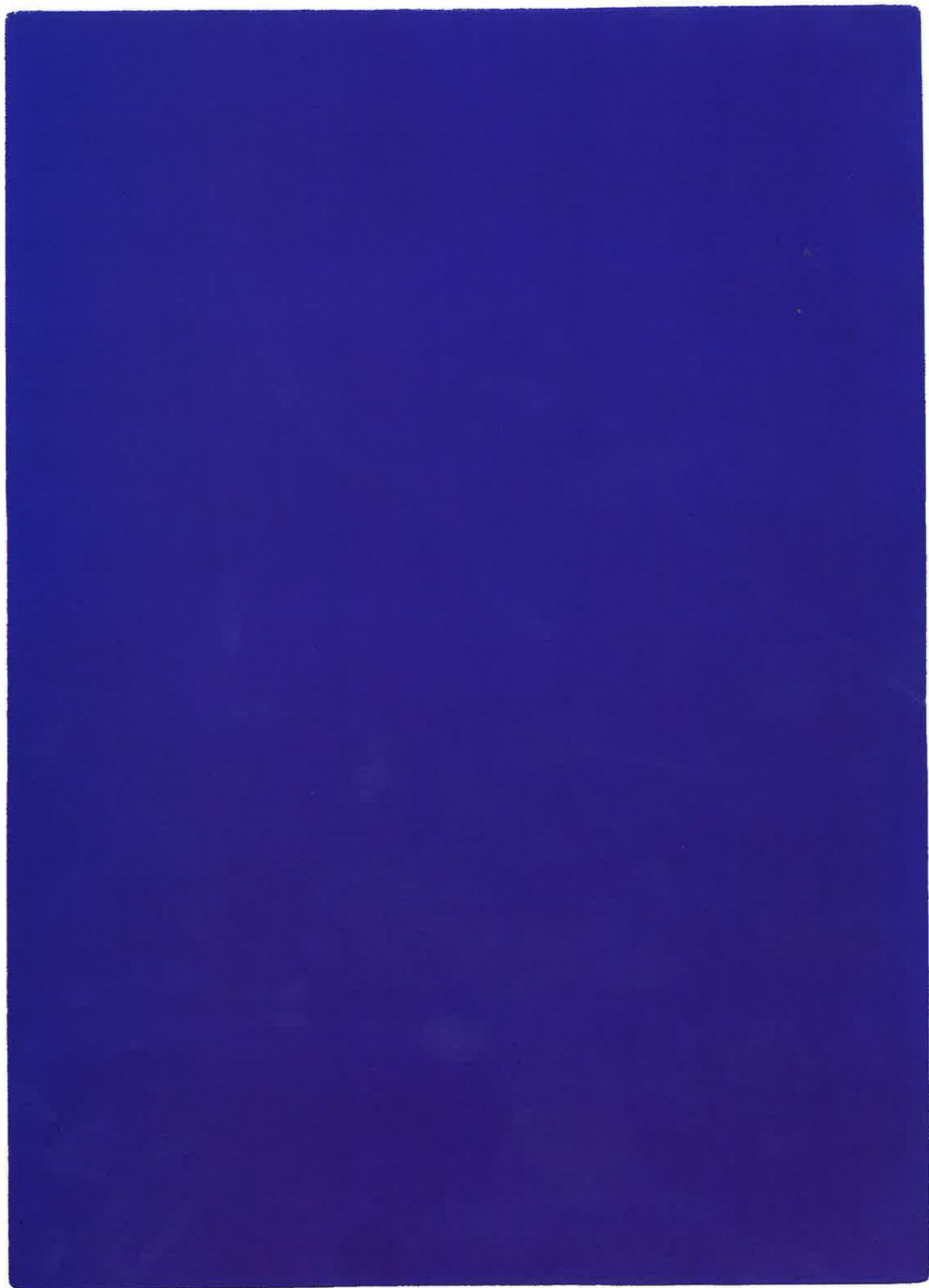
L'«Epoca Blu» venne successivamente esposta a Parigi, Düsseldorf e Londra, suscitando una gamma di reazioni che andavano dallo sprezzo indignato alla mistificazione dell'artista come eroe dei nostri tempi. La mostra di Parigi ebbe luogo contemporaneamente in due sedi e fu pubblicizzata con un poster (pag. 15). Gli stessi inviti alla mostra erano delle opere d'arte in miniatura: contenevano un testo di Pierre Restany e un *Francobollo blu* di Klein (pag. 17). La doppia mostra, inaugurata alla galleria avanguardista di Iris Clert, da poco aperta sulla Rue des Beaux-Arts, si intitolava «Yves – le Monochrome». Conteneva una selezione delle tele del già classico blu monocromo e comprendeva un'esecuzione diretta da Pierre Henry della *Sinfonia monotona* nella versione originale. La sera dell'inaugurazione milleuno palloncini blu furono lanciati da Saint-Germain-des-Près nel notturno cielo blu di Parigi: la prima *Scultura aerostatica* di Klein. L'avvenimento, ancora sensazionale in un mondo non abituato a simili eventi, rappresentava un'ascesa simbolica delle idee dell'artista dalla terra verso il cielo.

Quattro giorni dopo, nella prestigiosa villa di Colette Allendy, Klein presentò una mostra che riconduceva a idee molto più concrete. L'esibizione, dal titolo

PAGINA 21:
IKB 160c, Onda blu, 1957

IKB 190, 1959

PAGINA 23:
IKB 2, 1961

PAGINA 25:
S 41, Venere blu, senza data

Yves Klein e Rotraut Uecker si incontrarono nell'estate del 1957 nello studio di Arman a Nizza. Fu l'inizio di un amore profondo e di un'intensa collaborazione artistica.

S 12, Venere blu, senza data

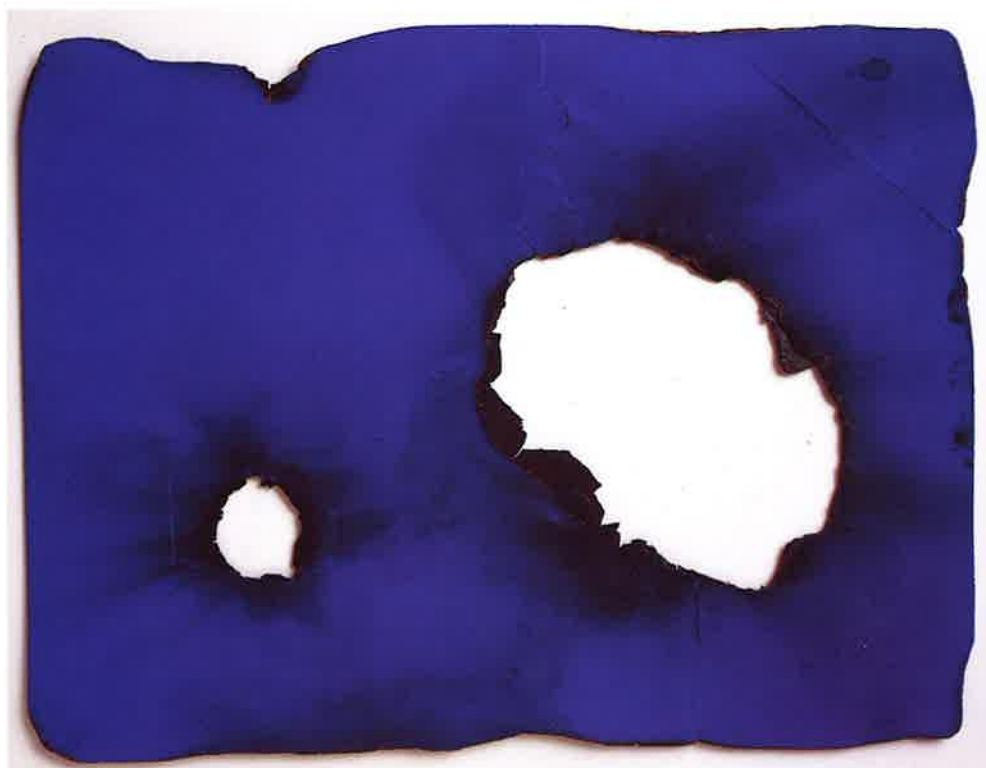
«Pigment pur», era dedicata agli elementi che nella natura, nelle arti e nel cosmo avevano ispirato Klein, trasformati nelle immagini della memoria delle *Sculture blu.* Vennero esposte pietre miliari della sua arte: da oggetti ordinari soffusi di blu, tra cui il piatto da portata *IKB 54* (1957; pag. 18), al legno dentellato S 31 (c. 1957; pag. 19). Estratti dal loro contesto familiare e rielaborati, tali oggetti erano elevati allo status d'arte. Tuttavia, a differenza degli artisti americani della Pop Art, che negli anni Sessanta respingevano la società dei consumi, Klein considerava le sue scoperte in un modo che poneva la sua opera in un contesto dal significato tipicamente europeo. Ciascun oggetto, naturale o elaborato, era ideato e rivisitato nel tentativo di conferirgli un'armonia dinamica, che stimolasse le percezioni individuali, e di riconoscere che oggetti solitamente considerati parte di un mondo esterno possiedono la stessa struttura fondamentale e le stesse leggi che governano l'organismo individuale. In una o nell'altra forma, ciascuna opera conteneva velate allusioni all'influenza reciproca tra i significati soggettivi e oggettivi di un universo artistico autonomo.

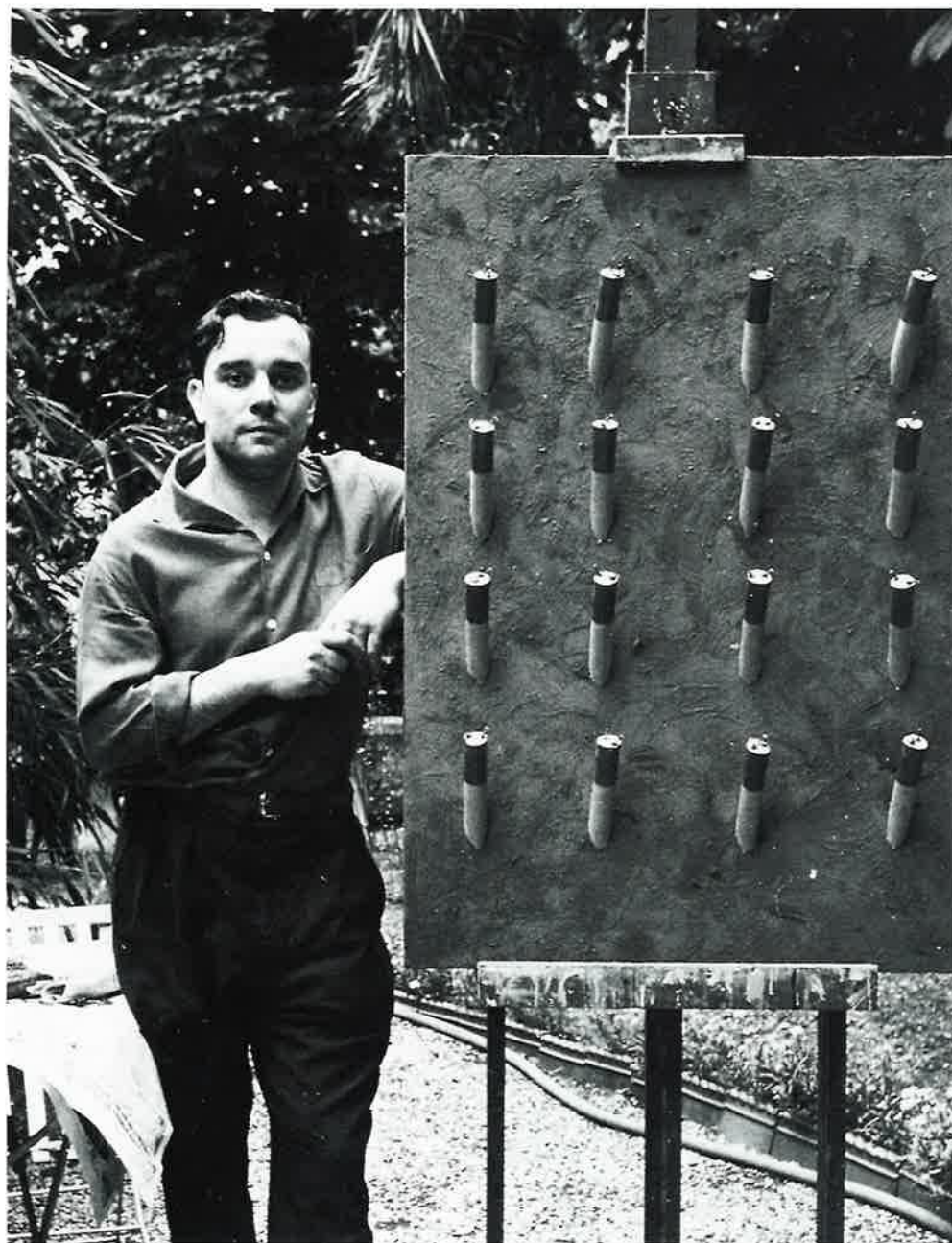
Nell'esposizione di Colette Allendy c'erano dei rulli da disegno, che Klein aveva usato per i suoi lavori, montati in una cornice di metallo; un paravento blu pieghevole a cinque ante; una moquette blu, una spugna naturale impregnata di blu e un'evocazione di pioggia blu (pag. 20) sotto forma di dodici sottili tasselli lunghi due metri, disposti in fila e pendenti accanto all'oggetto in questione: *Trappola blu per linee* (pag. 20). C'era inoltre un globo dipinto di blu e, sul pavimento, del pigmento blu che i visitatori, muovendosi, avrebbero sparso per la galleria. In seguito Klein avrebbe arricchito questo piccolo universo con importanti opere tratte dai musei parigini, tra le quali una copia di gesso in scala ridotta de *La vittoria di Samotracia* (pag. 2) e una copia delle Schiave di Michelangelo, opere paradigmatiche della cultura occidentale che occupavano al Louvre una posizione di rilievo. In sintesi, la mostra di Colette Allendy del 1957 conteneva già un confronto tra il passato e il futuro dell'arte di Klein. Il giorno dell'inaugurazione alcuni visitatori lo percepirono quando videro che nel giardino l'artista aveva montato un pannello blu sul quale erano fissati sedici petardi, allineati per quattro. Klein, davanti agli occhi sbigottiti dei visitatori, diede fuoco ai candelotti e il quadro

IKB 35, c. 1957
Dipingere col fuoco rifletteva l'antico sogno dell'uomo di domare uno degli elementi più distruttivi.

prese fuoco in una breve ma spettacolare vampata. Questo monocromo effimero, dal titolo *Fuochi di bengala M 41 – Dipinto di fuoco di un minuto* (pagg. 28 e 29), suscitò subito molte e svariate interpretazioni da parte dei critici d'arte. Ma questa non era l'unica sorpresa che Klein aveva in serbo quel giorno. Al primo piano aveva allestito una «stanza vuota» dove, andando al di là del pigmento puro, egli intendeva dimostrare «la presenza della sensibilità pittorica pura al suo stadio primitivo». La dimostrazione, alla presenza di una stretta cerchia di amici, non sarebbe stata fatta con l'uso di forme materiali, ma soltanto attraverso la telepatia. I risultati dell'esperimento, tuttavia, non vennero inizialmente divulgati.

Subito dopo la chiusura della mostra parigina, Klein si recò in Germania dove, tra il 1948 e il 1949, aveva compiuto il servizio di leva nella base militare francese vicina al lago di Costanza. La Germania avrebbe giocato un ruolo determinante nella diffusione dell'arte di Klein a livello internazionale, forse grazie all'atmosfera di apertura e interesse verso le nuove idee che si erano diffuse durante il periodo della ricostruzione postbellica e nel successivo Miracolo Economico degli anni Cinquanta. Il 31 maggio 1957, quando Alfred Schmela inaugurò la prima galleria d'avanguardia di Düsseldorf con una mostra dei monocromi blu di Klein, fu veramente un giorno memorabile per l'arte contemporanea. Seguirono contatti con i membri del gruppo Zero di Düsseldorf, che solo il mese prima aveva iniziato a organizzare delle serate presso lo studio di Heinz Mack e Otto Piene (e successivamente anche in quello di Günther Uecker). Accostatosi al gruppo in modo non convenzionale, Klein conquistò rapidamente l'amicizia dei suoi membri che divennero suoi sostenitori nella campagna per una nuova arte. Grazie a Norbert Kricke, fu invitato a partecipare a una competizione artistica sponsorizzata dal Teatro dell'Opera di Gelsenkirchen, e la notte precedente la mostra di Düsseldorf Klein spedì la richiesta di partecipazione. Tuttavia passò un anno prima che ne ricevesse conferma.

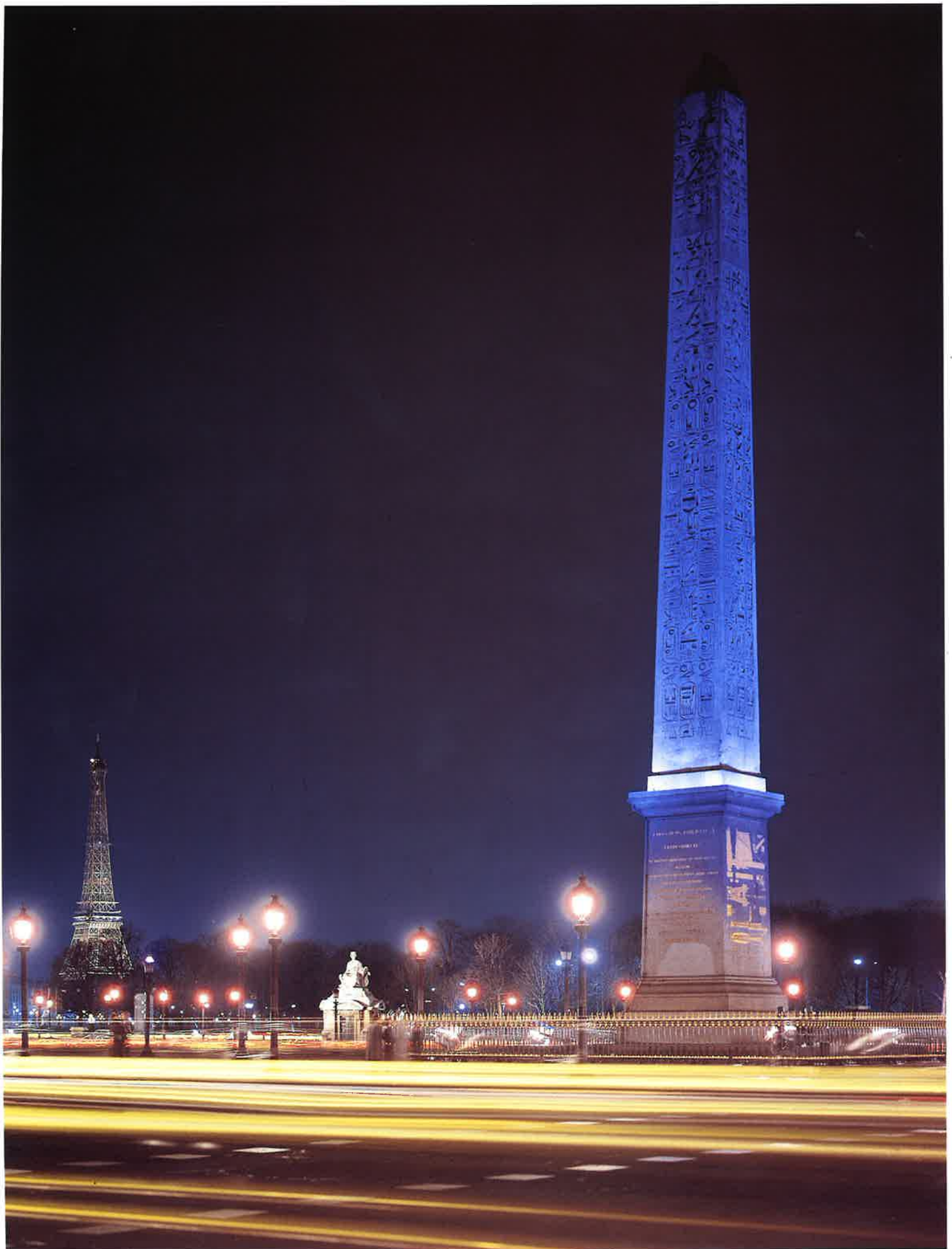
Due mesi dopo ebbe luogo un incontro legato indirettamente a Düsseldorf, che sarebbe stato il più importante nella vita di Klein. Günther Uecker aveva invitato sua sorella Rotraut a trascorrere l'estate presso lo studio di Arman a Nizza per dedicarsi alla pittura e prendersi cura dei figli di Arman. Lì Rotraut Uecker e Yves Klein si conobbero e iniziò un amore straordinario e decisivo che nel corso degli

IKB 22, c. 1957

Klein con una tela monocroma del 1957. Considerando se stesso pittore dello spazio, Klein scrisse: «E siamo sinceri – per dipingere lo spazio, mi devo immergere in esso, nello spazio stesso».

Klein nel giardino di Colette Allendy, con *Fuochi di bengala M 41- Dipinto di fuoco di un minuto*, 1957

anni, rafforzato dalla collaborazione artistica, non avrebbe fatto che crescere (pag. 24). Con la nascita del loro figlio – solo un paio di mesi dopo la morte di Klein nel 1962 – la loro relazione si prolungò oltre il limite della loro vita insieme.

Concludendo, il 1957 segnò l'ingresso dell'arte di Klein sulla scena europea. Ciò rappresentò per quel tempo un successo straordinario, nonostante le interpretazioni sbagliate, e travisate, che seguirono e che Klein annotò nel suo diario al capitolo sulla storia contemporanea. Egli documentò pure la sua irruzione in modo molto incisivo, con un autoritratto fotografico in cui lo si vede spuntare da un buco praticato in una tela monocroma dipinta all'inizio di quell'anno (pag. 27). Poteva dunque affermare: «Ho lasciato la problematica dell'arte dietro di me».

Per Klein, il colore blu era sempre associato al mare e al cielo, dove i fenomeni della natura vitale e tangibile si manifestano nelle loro forme più astratte. «Il blu non ha dimensioni – sottolineò – Esso è al di là delle dimensioni di cui fanno parte gli altri colori». L'essenza assoluta del blu avrebbe fornito l'ispirazione per la successiva fase evolutiva di Klein nella quale, considerando se stesso pittore dello spazio cosmico, avrebbe superato i limiti di spazio e tempo. «E, siamo sinceri – aggiunse tempo dopo – per dipingere lo spazio, mi devo immergere in esso, nello spazio stesso».

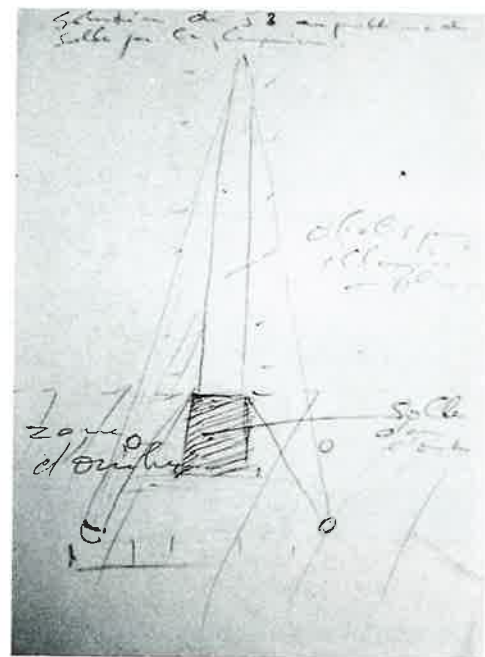
Fuochi di bengala M 41- Dipinto di fuoco di un minuto, 1957
«Il mio primo dipinto di fuoco era una superficie di fuochi di bengala con fiamme blu».
Yves Klein

«Con il vuoto, pieni poteri»

Nel primi mesi del 1958 in Klein si rafforzò la convinzione che l'idea di un'opera d'arte fosse più importante dell'opera stessa concreta e realizzata. Con grande attenzione e meticolosa determinazione cominciò così a programmare un evento che non era mai stato organizzato in nessun altro luogo. Intendeva dimostrare il paradosso che tale spazio potesse essere completamente indipendente dal mondo degli oggetti ordinari e quotidiani. Come logica conseguenza dello sviluppo della sua arte, Klein decise di non esibire niente – almeno niente di immediatamente visibile o tangibile. La presentazione non sarebbe stata indirizzata né a un'idea astratta, né a un oggetto concreto, bensì all'*indéfinissable*, all'arte indefinibile, come l'aveva definita Eugène Delacroix, o «immateriale», per ricorrere al termine usato da Klein per descrivere l'aura sempre presente ma ineffabile di ogni capolavoro. L'evento, per il quale Klein scelse ancora una volta l'occasione pubblica offerta da una galleria d'arte, si sarebbe svolto nei limiti di tempo di un'esibizione. Klein sperava di potere condividere con gli ospiti il suo nuovo senso di libertà artistica universale e di perpetuarla in una celebrazione rituale.

L'esibizione – intitolata inizialmente «Epoque Pneumatique», ma diventata famosa come *Le Vide* (Il Vuoto), ebbe luogo il 28 aprile 1928 presso la Galerie Iris Clert di Parigi. Il rituale della serata scrupolosamente organizzato con una notevole cura dei particolari ha dato vita a molte leggende. La serata rappresentò veramente un tentativo di conquistare territori inesplorati per catturare il blu assoluto nello spazio vuoto - «l'altra metà del cielo».

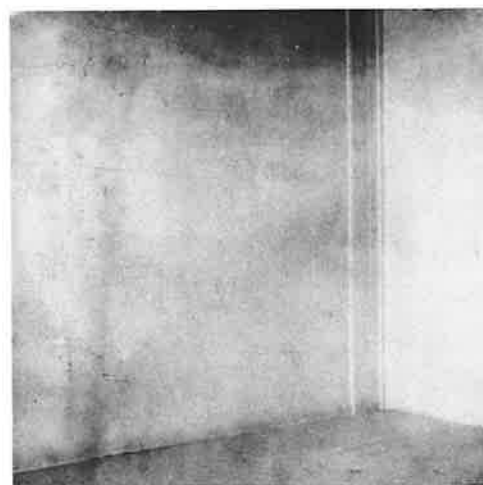
Si era pensato di accompagnare la mostra con un simbolo visibile a tutti, un «progetto blu», secondo cui l'obelisco di Place de la Concorde sarebbe stato illuminato da fasci di luce blu (pag. 30). Mentre il piedistallo sarebbe rimasto al buio, l'obelisco si sarebbe librato sulla città come una magica rievocazione del passato (pag. 31). Tuttavia, le prove eseguite con successo dall'Electricité de France non convinsero il prefetto di polizia, che all'ultimo minuto ritirò l'autorizzazione.

Quella sera almeno le finestre della galleria splendevano dell'inimitabile *International Klein Blue*. Accanto alla porta di ingresso, sotto un enorme baldacchino blu, erano appostate due Guardie repubblicane in alta uniforme, severi custodi che simboleggiavano un rito di passaggio verso una dimensione sconosciuta. Gli inviti alla mostra «Epoque Pneumatique», intrigantemente sottotitolata «La specializzazione della sensibilità nel suo stato primario di perpetua sensibilità pittorica», fungevano anche da buoni del valore di 1500 franchi per incoraggiare i visitatori a partecipare all'imminente presentazione. Klein aveva eliminato tutto l'arredamento della piccola galleria di soli 20 metri quadrati, tolse persino il telefono. Poi, concentrato esclusivamente sulla «sensibilità pittorica», in quarantotto ore pitturò di bianco la stanza con lo stesso solvente che usava per le sue tele monocrome al fine di mantenere la luminosità e il valore intrinseco di questo non colore.

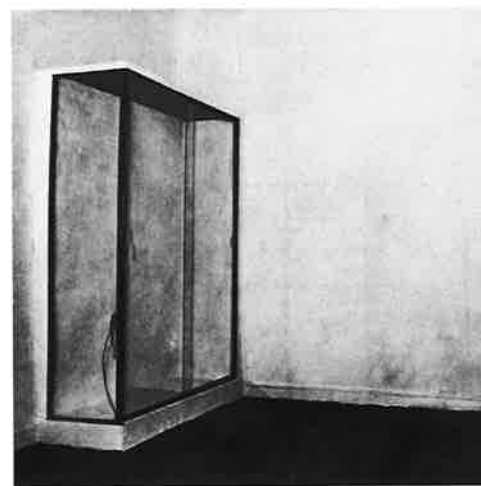
Fu forse la natura eccentrica, per non dire folle, dell'evento, che fece sì che

Schizzo del progetto dell'***Obelisco blu***, 1958

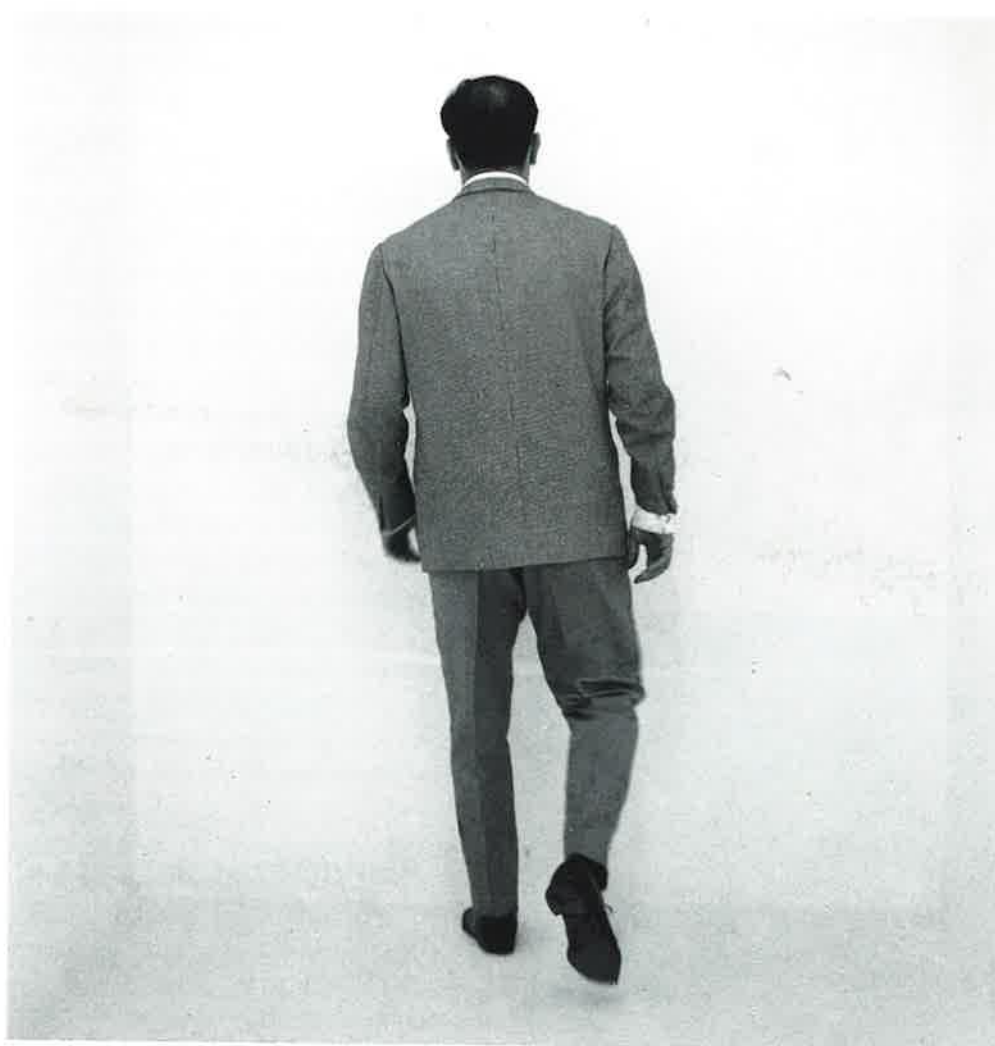
PAGINA 30:
Realizzazione postuma dell'***Obelisco blu***, Place de la Concorde, Parigi, 1983
Klein aveva concepito l'obelisco illuminato come simbolo magico, che fluttuava nel cielo notturno sulla città, messaggero della «Rivoluzione blu».

Yves Klein ne ***Il vuoto***, retrospettiva al Museo Haus Lange, Krefeld, 1961
«Sono il pittore dello spazio. Non un pittore astratto, ma al contrario un pittore figurativo e realista».
Yves Klein

Il vuoto, Galerie Iris Clert, Parigi, 1958
In alto: Le pareti
In basso: Bacheca di vetro

esso venisse atteso entusiasticamente sulla scena parigina. Esso richiamò comunque oltre 3000 persone che, probabilmente aspettandosi qualcosa di diverso, entrarono nella stanza vuota e silenziosa individualmente o in piccoli gruppi. Ai visitatori fu offerto un cocktail blu preparato esclusivamente per l'occasione (e tempo dopo fu riferito con imbarazzo che aveva colorato di blu chiaro certi fluidi corporei). La sera dell'inaugurazione c'era una folla incredibile. I notabili parigini vennero accompagnati dagli autisti e due rappresentanti dell'Ordine Cattolico dei Cavalieri di San Sebastiano, a cui Klein aveva aderito dopo la mostra di Colette Allendy, arrivarono nelle loro sontuose insegne contribuendo all'atmosfera di festoso mistero. In tarda serata, così riferì un testimone, fecero il loro ingresso due eleganti signore giapponesi con indosso degli sfarzosi kimono.

Nel complesso, le reazioni furono estremamente positive e incoraggianti. Secondo Klein, Iris Clert vendette veramente due opere «immateriali» e i visitatori si sentirono ispirati dalla freschezza dell'idea. Nessuno tentò di confrontare *Le Vide* con altri fenomeni di arte contemporanea. La considerarono soltanto un'opportunità di dividere un'esperienza del qui e ora, la manifestazione della profonda visione dell'artista liberato dalle restrizioni del tempo e dello spazio. Sia che suscitasse ribellione o liberazione, Klein sperava che potesse trasfondere a tutti un'esperienza personale di arte. Il pittore Wilfredo Lam notò con entusiasmo che *Le Vide* aveva fatto rivivere la «sintesi totemistica» dei tempi preistorici. Altri parlarono di una frattura completa con l'umanesimo convenzionale e Albert Camus rispose con un'annotazione poetica nel registro dei visitatori: «Avec le vide les pleins pouvoirs» (Con il vuoto, pieni poteri).

Visto che era stato programmato di far coincidere *Le Vide* con il trentesimo

Yves Klein ne ***Il vuoto***, retrospettiva al Museo Haus Lange, Krefeld, 1961
«Avec le vide les pleins pouvoirs» (Con il vuoto, pieni poteri), scrisse Albert Camus nel registro dei visitatori al vernissage di *Le vide*, 28 aprile 1958

Il vuoto, Galerie Iris Clert, Parigi, 1958
In alto: Le pareti
In basso: Tende all'ingresso

compleanno di Yves Klein, questi il 28 aprile 1957 celebrò assieme ai familiari e pochi amici intimi la chiusura dell'evento eccezionale presso il ristorante preferito degli artisti, La Coupole, a Montparnasse. Fra i doni ricevette *L'Air et les Songes* del filosofo francese Gaston Bachelard, pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1943. Le riflessioni di Bachelard sul regno dell'aria, sul blu azzurro e sul vuoto, intesi come sostanza dei sogni, avrebbero giocato in futuro un ruolo determinante negli scritti dello stesso Klein. La serata raggiunse il culmine quando l'artista definì l'«Epoca Pneumatica» un momento storico della storia dell'arte. Se l'«Epoca Blu» era ancora permeata dalla nozione occidentale di rendere spirituale il corpo fisico, egli affermò, l'«Epoca pneumatica» avrebbe perseguito esattamente l'obiettivo opposto dell'incarnazione dello spirito così come si manifesta nella vita reale e pratica.

Nella filosofia greca, il termine «pneuma» non aveva soltanto la generale connotazione di aria, ma indicava anche la sostanza gassosa ritenuta causa della respirazione umana e quindi principio vitale o motore dell'anima. Nella teologia cristiana e nello gnosticismo si diceva che coloro che erano spinti dallo Spirito Santo avessero ricevuto il suo alito, che fosse stato loro infuso il suo «pneuma». A parte queste implicazioni, Klein usò il termine in senso politico a significare un'emanazione conscia da sé verso il mondo circostante. L'illuminazione dell'obelisco sottolineata dall'idea sulla «Rivoluzione blu», che aveva proposto per quella sera a Montparnasse, era uno dei primi passi verso un governo temporaneo che sovrintendesse alla riorganizzazione del mondo. Klein prese l'idea così sul serio che la propose addirittura al presidente Eisenhower (pag. 35). Gli artisti, i fedeli, e gli scienziati, affermò, dovrebbero unire le loro forze per dare al mondo un colore più umano, una luminosità diversa.

Il giorno seguente, il quotidiano *Combat* pubblicava un'entusiastica recensione della mostra. Persino il pubblico dei non addetti ai lavori, bersagliato da tre anni di arte monocroma, sembrava disposto ad accettare la nozione di Klein sull'immateriale con atteggiamento aperto e contemplativo, vista la grande naturalezza con cui l'artista, nonostante la sua aura elitaria, sosteneva la propria idea. Persino Pierre Restany rimase sorpreso dalla risposta positiva. Ma in seguito, per settimane, scrisse che il testo dell'invito gli aveva conferito la reputazione di mistico stravagante. Il testo diceva: «Iris Clert vi invita a onorare della vostra assoluta presenza spirituale il luminoso e positivo avvento di una nuova epoca dell'esperienza. Questa dimostrazione di sintesi percettiva renderà possibile a Yves Klein la ricerca pittorica di un'emozione estatica e immediatamente comunicabile».

Le Vide aveva ispirato molte e diverse interpretazioni, probabilmente per l'unica ragione che il suo contenuto era così difficile da descriversi a parole. Essa rappresentò lo spartiacque nella vita e nella filosofia di Klein. Con una convinzione prometeica dell'importanza della sua missione, egli dimostrò che il problema non stava nel risultato estetico, bensì nella qualità dell'atteggiamento mentale dell'artista. Questo naturalmente riponeva grosse aspettative nella percezione abituale dell'osservatore, e richiedeva un grado di empatia emotiva senza precedenti nell'arte. Con logica irreprensibile e costante determinazione, Klein aveva iniziato a ignorare i confini tra valori soggettivi e oggettivi, aprendosi alla potenzialità mai udita dell'artista che incarna la propria arte. Attraverso un'arte che, sebbene proclamata soltanto verbalmente, veniva ritualizzata fino all'ultimo dettaglio, un'arte che nel tempo sarebbe stata inesorabilmente ridotta ed esclusivamente concentrata sulla sua persona, Klein cercò di fare della pittura una parte integrante della vita umana, al di là del dualismo convenzionale. Ignorando i canoni formali ed estetici, cercava di trovare risposte che avrebbero ispirato uno sviluppo evolutivo. «Dire o scrivere semplicemente che ho superato il problema dell'arte non basta», affermò. «Si deve averlo fatto veramente. E io l'ho fatto. Dipingere non è più per me una funzione dell'occhio contemporaneo – è una funzione dell'unica cosa che non ci appartiene: la nostra VITA!»

Arman mentre prepara la sua mostra *Le Plein* (Abbondanza), 1960
In risposta a *Le vide* di Klein, Arman riempì la Galerie Iris Clert di oggetti, rendendo impossibile l'ingresso nella stanza.

La relazione tra arte e vita, da sempre uno dei temi centrali della pittura, era stata tradizionalmente caratterizzata dal legame tra l'artista e la sua opera. Nel caso di Klein, la concentrazione sull'opera condusse all'immersione in una sensibilità universale e onnicomprensiva. Dopo avere inizialmente esplorato un'ampia gamma di colori, usò poi soltanto il blu. Quindi, seguendo quello che sembrava l'unico passo logico, si dedicò al concetto del vuoto. Questo non rappresentava a suo parere soltanto uno spazio vuoto, ma una qualità di apertura e libertà simile a un campo di energia. Inoltre, era pervaso da un elemento fondamentale, aria o pneuma, il mezzo dell'energia che lo spazio conteneva. La nozione di Klein dello spazio pneumatico quale mezzo carico di energia che includeva la coscienza umana era diametralmente opposta al concetto di mettere a confronto la realtà con altre realtà, come dimostrò il suo amico Arman un anno dopo. In risposta a *Le Vide*, Arman esibì *Le Plein* (Abbondanza), riempiendo l'intera stanza della Galerie Iris Clert dal pavimento al soffitto con un cumulo di oggetti (pag. 34).

- TRANSLATION

STRICTLY CONFIDENTIAL
ULTRA SECRET

"THE BLUE REVOLUTION"

Movement aiming at the transformation of the French People's thinking and acting in the sense of their duty to their Nation and to all nations

Paris, May 20th, 1958

Address: GALERIES IRIS CLERT
3, rue des Beaux-Arts,
Paris - Vme.

Mr. President EISENHOWER
White House
Washington, D.C. - U.S.A.

Dear President Eisenhower,

At this time where France is being torn by painful events, my party has delegated me to transmit the following propositions:

To institute in France a Cabinet of French citizens (temporarily appointed exclusively from members of our movement for 3 years), under the political and moral control of an International House of Representatives. This House will act uniquely as consulting body conceived in the spirit of the U.N.O. and will be composed of a representative of each nation recognized by the U.N.O.

The French National Assembly will be thus replaced by our particular U.N.O. The entire French government thus conceived will be under the U.N.O. authority with its headquarters in New York.

This solution seems to us most likely to resolve most of the contradictions of our domestic policy.

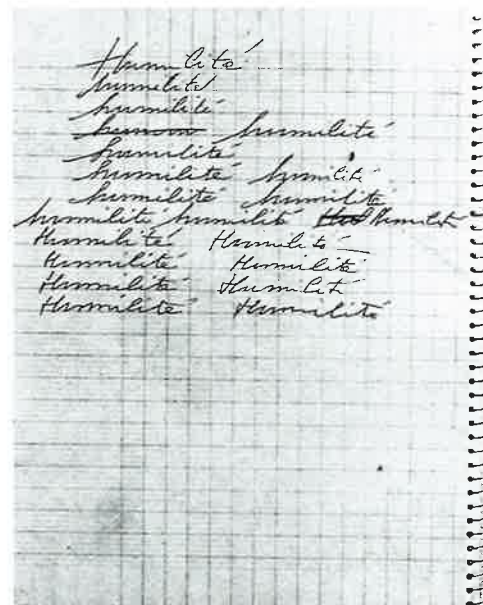
By this transformation of the governmental structure my party and I believe to set an example to the entire world of the grandeur of the great French Revolution of 1789, which infused the universal ideal of "Liberty - Equality - Fraternity" necessitated in the past but still at this time as vital as ever. To these three virtues, along with the rights of man, must be added a fourth and final social imperative: "Duty".

We hope that, Mr. President, you will duly consider these propositions.

Awaiting your answer, which I hope will be prompt, I beg of you to keep in strict confidence the contents of this letter. Further, I implore you to communicate to me, before I contact officially the U.N.O. our position and our intention to act, if we can count on your effective help.

I remain, Mr. President,

Yours sincerely,

Yves Klein

La «Rivoluzione blu», lettera al Presidente Eisenhower, 1958
Innervosito dai tumulti nella politica francese del periodo, Klein suggerì al presidente americano che gli ideali dimenticati del 1789 potevano rivivere grazie a una rivoluzione pacifica, in cui un governo popolare provvisorio sotto il controllo internazionale avrebbe sostituito l'Alleanza Nazionale.

Pagina del diario di Klein, 1958
Quasi mettendosi in guardia dai pericoli dell'arroganza, Klein scrisse la parola «umiltà» infinite volte.

La scuola di sensibilità

Prima di decidere di usare soltanto i rulli per applicare la pittura, Klein aveva lavorato con delle spugne naturali. A partire dal 1956 le comprava dal suo amico Edouard Adam, che gli forniva anche lo speciale pigmento blu oltremare e che è tuttora uno dei maggiori fornitori di materiali per artisti di Parigi.

Un giorno Klein fu colpito dalla bellezza di una spugna impregnata di colore blu e la impresse istintivamente su una tela. «Quando lavoravo ai miei quadri nello studio a volte usavo delle spugne», scrisse in un testo per la mostra con Colette Allendy che ebbe luogo il 14 maggio 1957. «Naturalmente diventavano blu molto velocemente! Un giorno notai quanto fosse bello il blu nella spugna e lo strumento diventò subito un materiale grezzo. La straordinaria capacità delle spugne di assorbire qualsiasi liquido mi affascinava». Sempre in questo periodo Klein creò le sue prime stampe in rilievo di piccole dimensioni per decorare il foyer del teatro di Gelsenkirchen in Germania. Poi, nel 1958, con Vallorz e lo scultore svizzero Jean Tinguely, caro amico di Klein dai tempi di *Le Vide*, scoprì il modo di conservare le spugne grazie al poliestere di resina. Era stato scoperto il presupposto tecnico per murali di ampie dimensioni.

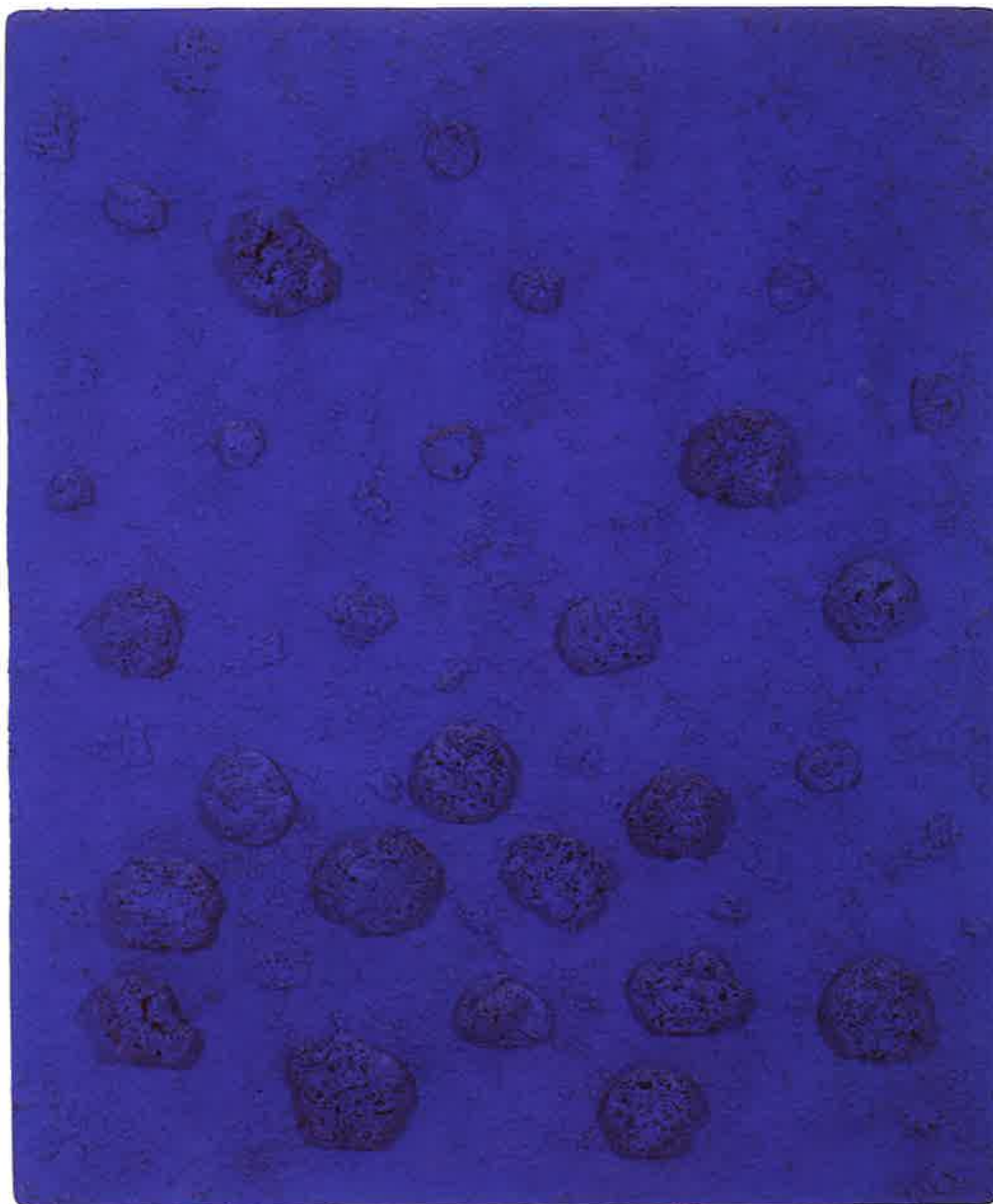
La spugna in quanto elemento naturale, impregnata con il suo blu unico, sembrava a Klein la perfetta esemplificazione di una «impregnazione con sensibilità pittorica», visto che le spugne erano naturalmente predestinate a essere veicolo di un altro elemento permeante. Le mostre dell'«Epoca Blu» a Parigi e Londra includevano un'enorme scultura di spugna blu simile a un albero o a una testa montata su un piedistallo. Le spugne, spiegò Klein, volevano suggerire un ritratto dell'osservatore, una testimonianza dello stato dei permeanti livelli spirituali o intellettuali. Quale fenomeno naturale, la spugna poteva essere presa a simbolo della dolce alternanza delle fasi di inspirazione ed espirazione, o della transizione tra veglia e sogno che conduce al sonno profondo, che promette l'immersione totale nella saggezza eterna. Il grande rilievo a spugna blu RE 16 del 1960 fu chiamato *Do, Do, Do* – la magica ninna nanna che le mamme francesi cantano ai figli. L'artista aveva sempre desiderato ritornare a una vita in cui l'Homo sapiens non si considerasse il centro dell'universo bensì parte di un disegno universale.

Nell'insegnamento dei Rosacrociani, che avevano affascinato Klein sin da giovane, la spugna simboleggiava la dimensione oceanica di diversi regni spirituali. Questa metafora è valida anche in un contesto scientifico perché le spugne illustrano un processo nel quale i fragili resti di un organismo una volta vivente sono in grado di assorbire e contenere grosse quantità d'acqua, un elemento in continuo fluire.

I rilievi di Klein sono composti da molte spugne sature, di varie dimensioni, montate su pannelli dalla superficie ruvida in modo da evocare il fondale dell'oceano o la topografia di qualche pianeta sconosciuto. Il blu oltremare monocromo delle composizioni emana una serenità profonda e sembra riempire lo spazio circostante con le sue vibrazioni. Se guardato a lungo, il colore può

Klein con un rilievo di spugna, Gelsenkirchen, 1957–1959
Saturo di un intenso blu monocromo, il rilievo sembra caricare lo spazio circostante con vibrazioni di colore, emanando una profonda tranquillità.

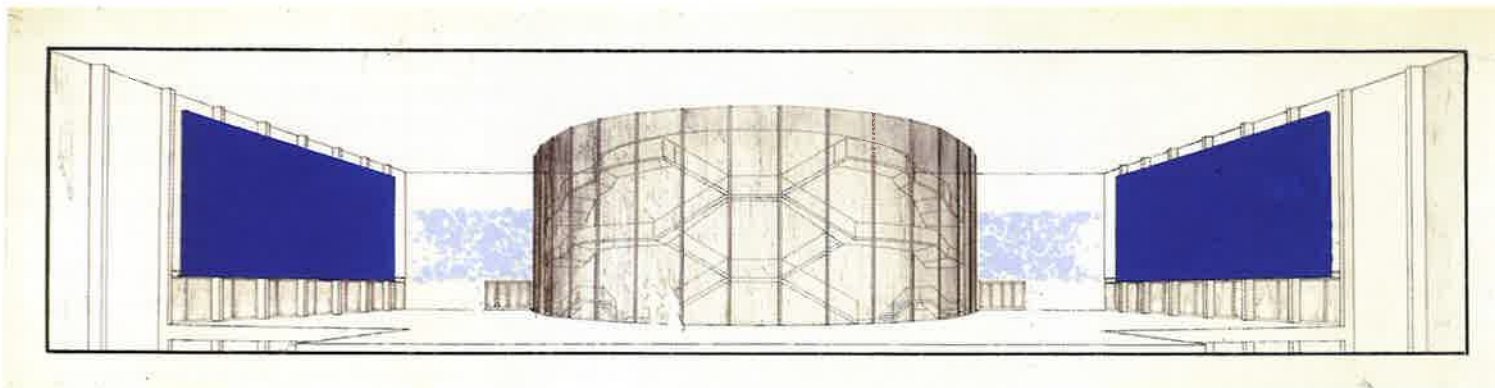
PAGINA 36:
RE 19, 1958

RE 20, Requiem, 1960
Le qualità delle spugne naturali, e specialmente la loro capacità di assorbire e trattenere i liquidi, indussero Klein a usarle sia come strumenti di lavoro che come parte della superficie pittorica.

persino provocare uno stato di trance a occhi aperti. Un simile stato di profondo equilibrio mentale è stato descritto da molti artisti e scienziati del passato – e persino dagli astronauti – come fonte di ispirazione. Richard Wagner, che come Yves Klein era un adepto del rosacrocianesimo esoterico di Christian Rosenkreuz, descrisse così l'esperienza: «In questo stato simile alla trance, che costituisce la naturale condizione di ogni sforzo creativo, ho delle impressioni molto distinte. Sento di diventare tutt'uno con questa energia vibrante, che è onnisciente ed è limitata soltanto dalle mie personali capacità».

Nel periodo tra il 1957 e il 1959 l'attività di Klein si ampliò considerevolmente: fu invitato a collaborare al progetto per la costruzione del nuovo edificio del Teatro e dell'Opera di Gelsenkirchen. La musica, il teatro e l'idea di un *Gesamtkunstwerk* ispirarono all'artista il progetto dei primi rilievi in spugna di dimensioni per quel tempo gigantesche. È interessante confrontare questo materiale organico con la curiosità intellettuale di Klein, con la sua abilità di assorbire impressioni e impulsi dai campi più diversi per tradurli in forme visive altamente personali e innovative. Ispirandosi esclusivamente ai grandi del passato dell'arte e della filosofia – il termine «anacronismo» non faceva parte del suo vocabolario – e considerando quanto fossero state importanti le lingue e la musica nella sua formazione, Klein cominciò a scoprire una certa affinità con

la Germania in generale e con Wagner in particolare. Alla ricerca di un esempio che lo aiutasse nel suo ambizioso progetto del disegno degli interni, Klein non si rivolse però alla grande tradizione architettonica moderna di quel paese, come poteva essere prevedibile. Ricordò invece la profonda emozione che aveva provato alla vista degli affreschi della Basilica di San Francesco d'Assisi, quando per la prima volta vide il blu intenso di Giotto. Fu quest'esperienza a convincere Klein che la qualità del blu non aveva dimensione, era incommensurabile.

Durante la lavorazione ai murali di Gelsenkirchen, Klein si recò parecchie volte in Italia per rivedere le opere di Giotto nelle quali egli scrisse nel 1958 «la piccola, stretta porta del mondo, se ce n'è una, si apre – un dettaglio che, come tutti i mondi, contiene i segni della grandezza. La grandezza è propria delle miniature. A Gelsenkirchen, per quanto possa sembrare incredibile, ho cercato di creare miniature nei miei dipinti di 20 x 7 metri. Ecco perché il rilievo nel colore mette il blu in movimento, lo mescola, lo eccita», scrisse nel 1958. Poi dichiarò alla commissione del teatro: «Penso che si possa parlare di un'alchimia della pittura che si sviluppa dal materiale pittorico nella tensione di ogni istante. Ciò dà un senso di immersione in uno spazio più grande dell'infinito. Il blu è l'invisibile che diventa visibile».

RE 24, 1960

Disegno per le pareti del Teatro dell'Opera di Gelsenkirchen, 1958
Klein apparteneva a un'équipe di artisti internazionali chiamati dall'architetto Werner Ruhnau per collaborare al suo progetto.

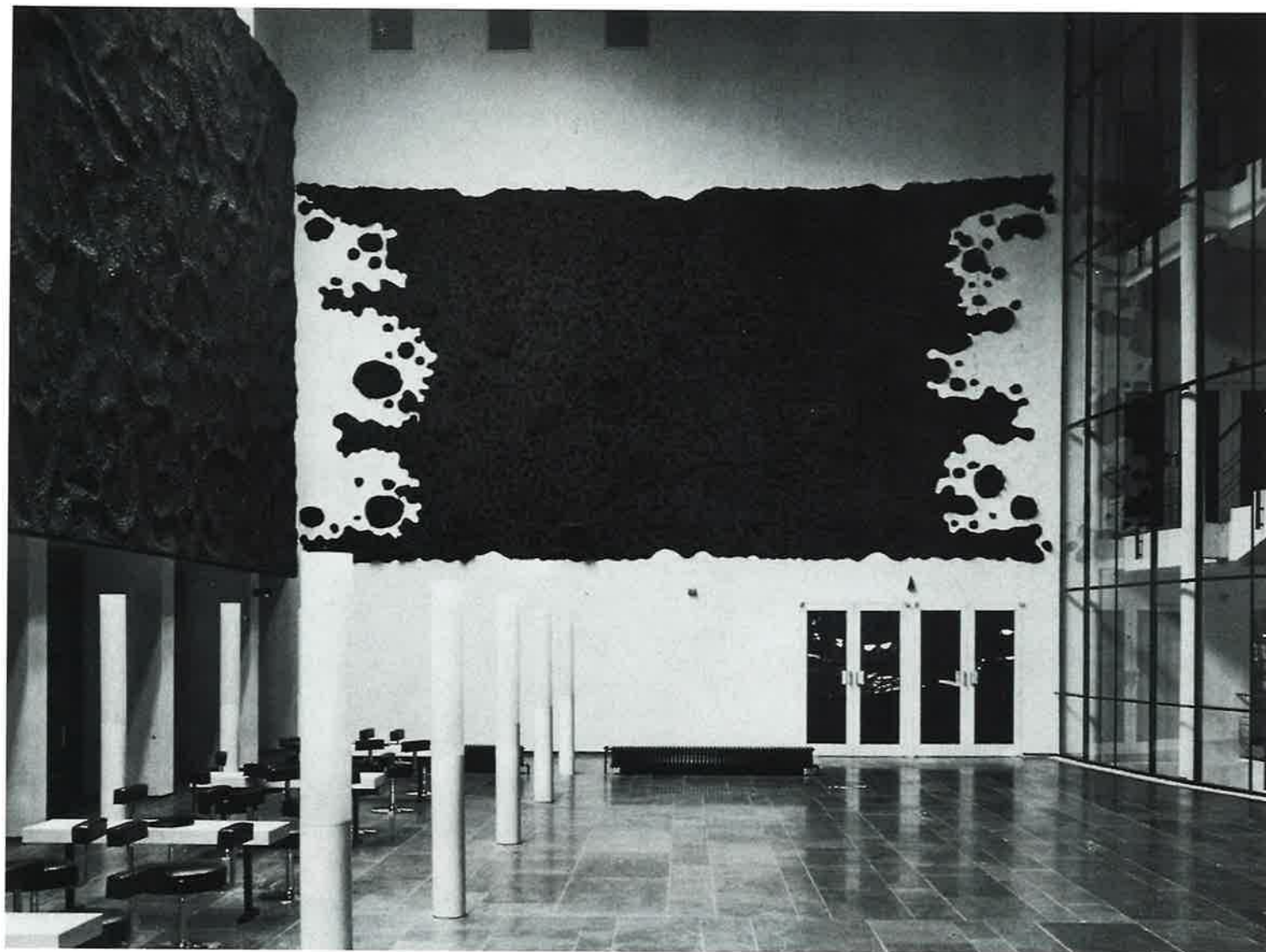
L'architetto Werner Ruhnau aveva riunito un gruppo internazionale di artisti che lo aiutassero nella realizzazione del progetto, il primo del genere in Germania, che la commissione cittadina fu inizialmente riluttante ad accettare. Il gruppo era costituito da due artisti tedeschi, Paul Dierkes e Norbert Kricke, dall'inglese Robert Adams, dallo svizzero Jean Tinguely e dal francese Yves Klein. Nonostante le difficoltà iniziali, l'impegno comune e la reciproca influenza di cui Klein fece esperienza nel corso dei due anni di progetto – durante i quali Rotraut Uecker venne da Nizza per aiutarlo – aprirono nuovi orizzonti alla sua arte. Ciò confermava sia le sue teorie sulla collaborazione artistica, rievocatrici della tradizione delle corporazioni medievali, sia i progetti con Ruhnau per lo sviluppo di quella che definirono «Architettura aerea» e «Scuola di sensibilità».

L'inaugurazione del teatro nel dicembre 1959 rappresentò il trionfo ufficiale dell'arte monocroma. Il foyer a due piani era dominato dal blu di Klein con due enormi rilievi blu (20 m x 7 m) alle pareti laterali, due rilievi di spugne stratificate alla parete posteriore (10 m x 5 m) e due ulteriori murali a rilievo nel guardaroba (lungo 9 m). Entusiasta dei risultati, Klein disse di essere riuscito a ricreare un'atmosfera magica per il pubblico del teatro.

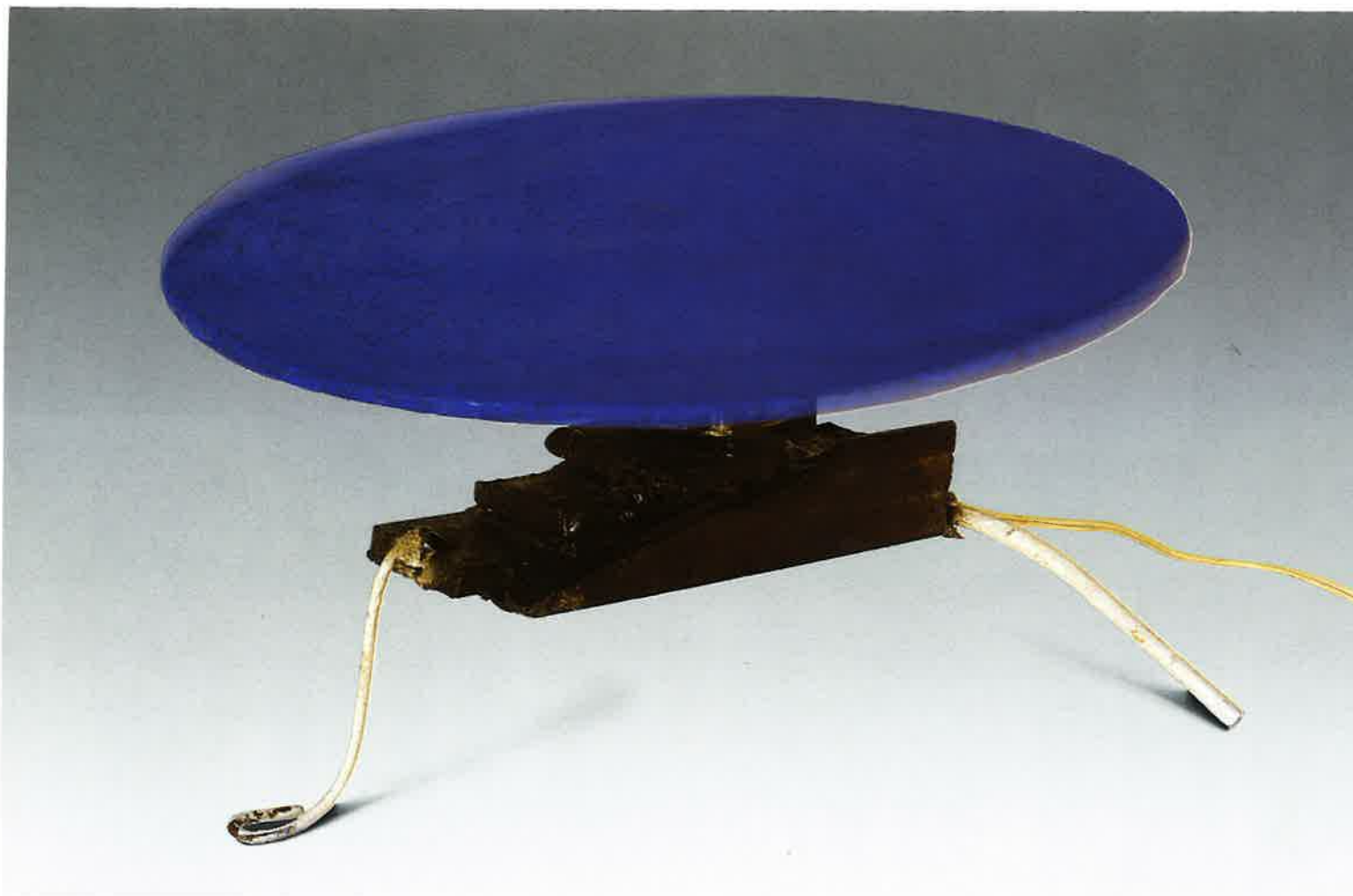
Nel 1959 al progetto fece seguito un'altra mostra con Iris Clert, una serie di bassorilievi impressi in una foresta di spugne. Da questo momento in poi le *Sculture di spugna* (pagg. 44 e 45) e i *Rilievi di spugna* (pagg. 36–39) che in seguito realizzò anche in rosso e oro (pagg. 46 e 47) giocarono, nell'opera di Klein, un ruolo che uguaglia quello delle pitture monocrome.

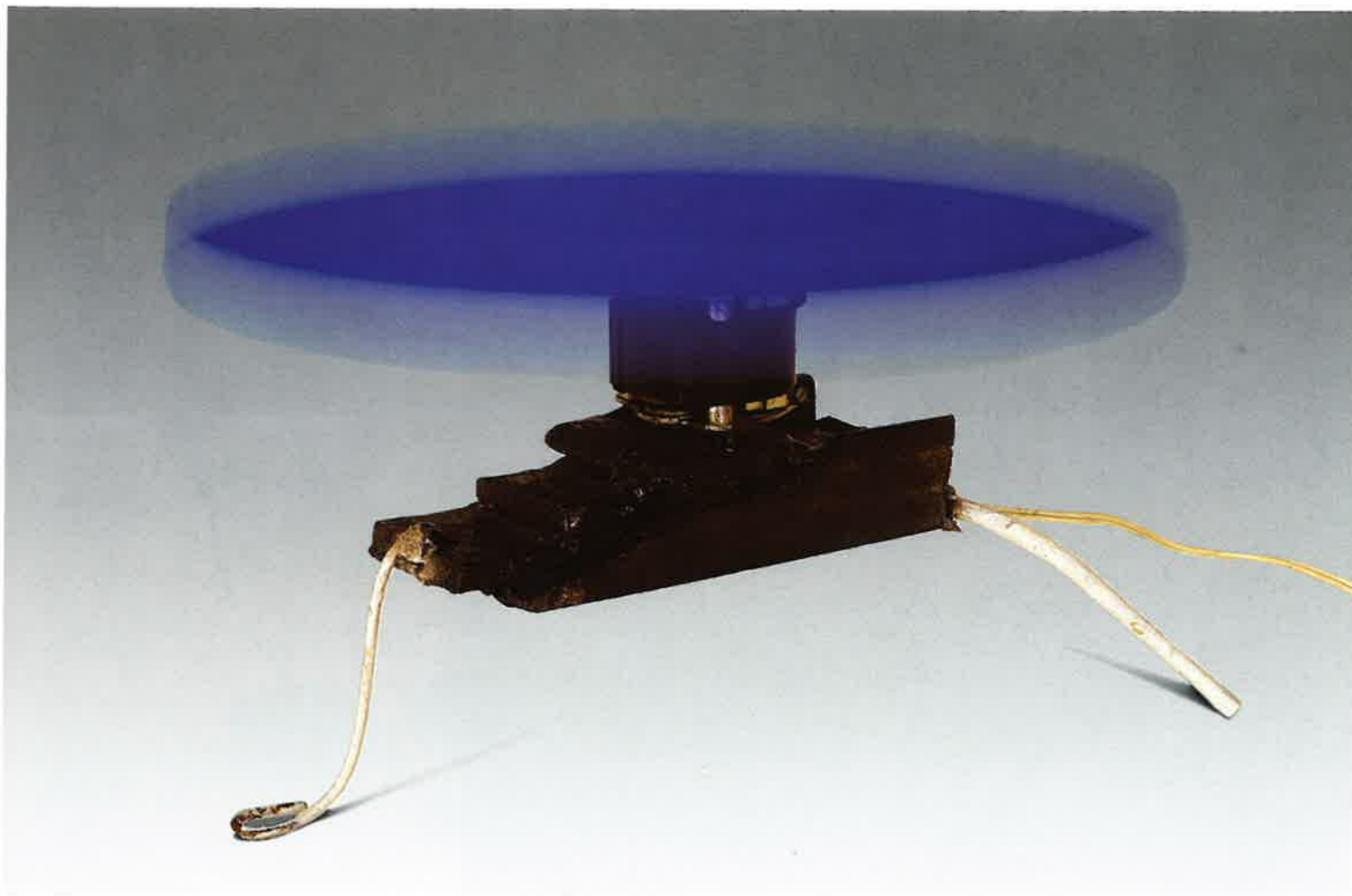
Lo stesso periodo vide la realizzazione di una *Sculpture Aéro-Magnétique*, una scultura di spugna che fluttua liberamente sulla base, parte del progetto di Klein di una conquista artistica dell'aria. Per analogia con l'aeronautica e con i viaggi nello spazio, Klein credeva che l'energia potenziale contenuta nell'atmosfera potesse essere sfruttata per fini artistici. Simili teorie sullo spazio e sul tempo vennero avanzate da molti artisti internazionali del tempo, tra cui Jesus Raphael Soto e Yaakov Agam (entrambi rappresentati da Iris Clert), da Lucio Fontana, oltre che naturalmente dal gruppo Zero in Germania e dagli artisti cinetici di tutto il mondo.

Per sviluppare le sue idee sull'«Architettura aerea» e sulla «Terra a clima controllato», Klein aveva trovato un collaboratore ideale in Ruhnau, il quale condivideva la visione dell'unione tra cosmo e genere umano. I primi passi in questa direzione furono intrapresi con vari disegni per un'architettura formata di aria, acqua e fuoco. Klein spiegò il progetto unitario nel famoso discorso la «Conférence à la Sorbonne» (cfr. pag. 48): «Nel corso di tutte queste indagini sull'arte alla ricerca della dematerializzazione, Werner Ruhnau e io ci siamo incontrati quando abbiamo scoperto l'architettura spaziale. L'ostacolo finale che Mies van der Rohe non riusciva a superare lo infastidì [Ruhnau] provocandogli dei problemi – il tetto che come un ombrello ci separa dal cielo, dal blu del

Il foyer del Teatro dell'Opera di Gelsenkirchen, 1959
In un trionfo dell'arte monocroma, Klein installò sei rilievi blu di grandi dimensioni nell'ampio foyer a due piani.

cielo. E io fui infastidito dalla superficie [muro] – il blu tangibile sulla tela – che impedisce alle persone di guardare sempre l'orizzonte. Questo stato di trance statica simile al sogno fu probabilmente provato dagli esseri umani nel biblico Eden. Gli uomini del futuro, integrati nello spazio totale, che partecipano alla vita dell'universo, si ritroveranno probabilmente in uno stato dinamico simile al sogno a occhi aperti con una percezione acutamente vivida di una natura tangibile e visibile. Raggiungeranno il completo benessere fisico sul pianeta Terra. Liberati da una falsa concezione della loro vita interiore e psicologica, vivranno in uno stato di assoluta armonia con la natura invisibile e insensibile; o, in altre parole, con la vita stessa che è diventata concreta attraverso un'inversione di ruoli, cioè rendendo astratta la natura psicologica».

Oltre che da Ruhnau, in passato Klein era stato immediatamente compreso da un altro artista, Jean Tinguely, che aveva conosciuto nell'aprile 1958 in occasione di *Le Vide* (pag. 42). Tinguely, che dal 1953 aveva costruito rilievi di cinetica elettromeccanica, rimase talmente colpito da *Le Vide* che il giorno dopo ritornò a trascorrere del tempo nella stanza «vuota». L'amicizia tra i due si trasformò presto in un'intensa collaborazione artistica. Sebbene il loro primo oggetto cinetico, destinato al Salon des Réalités Nouvelles del maggio 1958, non avesse funzionato, pochi mesi dopo essi organizzarono una mostra comune con opere recenti.

La mostra «Vitesse pure et stabilité monochrome» (Velocità pura e stabilità monocroma) ebbe luogo nel novembre 1958 alla Galerie Iris Clert. Gli inviti che

Yves Klein/Jean Tinguely:
S 19/17, Spazio centrifugo, 1958
In alto: Fase statica
Pagina 43: Fase cinetica

Yves Klein e Jean Tinguely, Parigi, 1958
«Yves Klein le Monochrome è un orgoglioso avversario.
Agisce per nessuna ragione
e con grande forza e flessibilità
Sovvertitore dell'ordine stabilito
Brillante architetto
Gran maestro e di folli bellissime idee
Il miglior camerata
Il miglior provocatore che io abbia mai incontrato
Un gran poeta, molto ricco, concentrato
e assolutamente socievole
temerario e veramente vivo
Un inventore grandissimo, logico e assurdo
ed efficace e umano e
piacevole e antifascista
ma altrimenti mai «anti»
Un gran bravo pittore
un grande scultore
Lunga vita a Yves –
Jean Tinguely
12 ottobre 67»

Klein realizzò erano dei dischi blu alla cui base c'era un motore fatto da Tinguely che, facendo ruotare questi dischi a una velocità di 2500–4000 giri al minuto, generava una vibrazione virtuale blu nell'aria. L'effetto degli oggetti della mostra dipendeva da un reciproco potenziamento di supporto di colore e di apparato meccanico, come nella *Perforatrice monocroma* con il suo disco rosso o nello *Spazio centrifugo* (pagg. 42–43), reso ulteriormente drammatico dalle scintille blu scagliate dal motore surriscaldato sottostante il disco in rotazione.

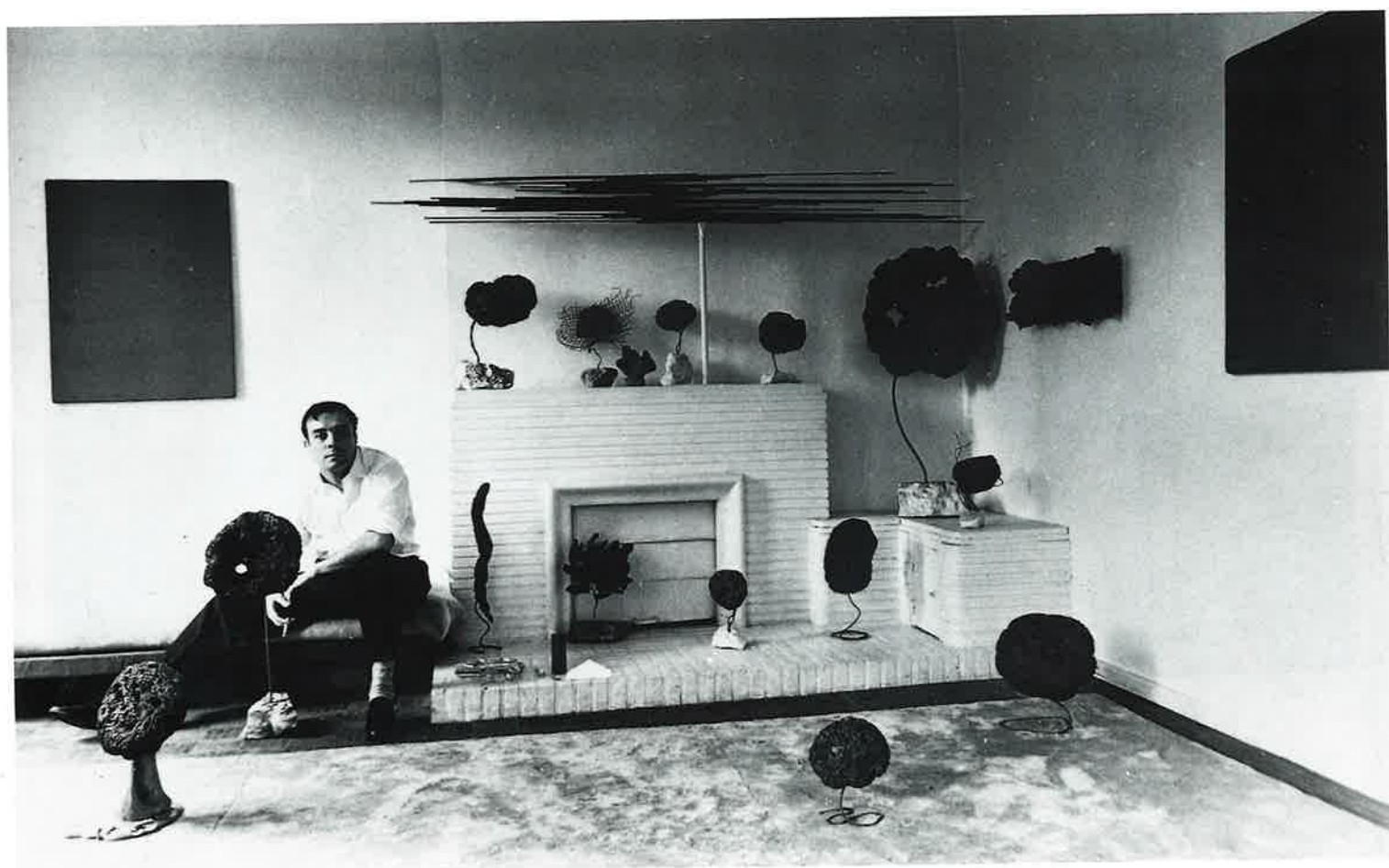
Nei successivi progetti comuni, Tinguely si occupò dello spazio in termini di «stasi della velocità», mentre Klein si concentrò sulla dissoluzione del colore attraverso le vibrazioni prodotte meccanicamente. Molte delle loro idee rimasero soltanto teoriche, come la *Scultura del tubo di plastica*, un tubo pieno di elio o idrogeno che doveva essere sospeso in un campo magnetico a una certa distanza dal pavimento e che, riscaldato, avrebbe emesso aria blu nello spazio circostante. C'era anche un modello di *Razzo pneumatico*: un proiettile ad aria che una volta lanciato non sarebbe tornato mai più. Entrambi i progetti intendevano appropriarsi del «grande spazio della sensibilità, dell'atmosfera pura, dell'esperienza dello spazio in cui non c'è nessun elemento materiale».

Nel gennaio 1959, per l'inaugurazione della mostra di Tinguely alla Galerie Alfred Schmela di Düsseldorf, Klein improvvisò un discorso. Avanzando l'ipotesi di un'evoluzione nell'arte, sottolineò che c'è un patto non scritto tra artisti geniali e persone geniali nell'arte della vita – tra chiunque, come diceva spesso Klein in quel periodo, avesse «cuore e cervello». Tuttavia, nonostante fosse sempre alla ricerca di un collaboratore congeniale, continuò a sostenere le sue idee personali. Si era comportato così in passato nei riguardi di Arman e Pascal; tempo dopo cedette a Norbert Kricke gli elementi di aria e luce, mentre tenne per sé soltanto l'aria e il fuoco. Allo stesso modo si comportò nei riguardi

Invito per «Velocità pura e stabilità monocroma» di Yves Klein e Jean Tinguely, 1958

SE 207, 1959

PAGINA 45 IN ALTO:
Sculture di spugna, 1960–1962

PAGINA 45 IN BASSO:
Klein nel suo studio in rue Campagne-Premiére, Parigi 1959

RE 33, Le sfere dorate, c. 1960

RE 26, 1960

del progetto di Gelsenkirchen e, in seguito, nelle trattative con il gruppo Zero e i gruppi Nouveaux Réalistes.

Nel marzo 1959, tuttavia, la teoria della collaborazione riusciva ancora a dare vita a un progetto, quello della «Scuola di sensibilità», intrapreso con Werner Ruhnau e una ristretta cerchia di amici. Strettamente collegata con la teoria dell'architettura aerea, questa utopia della solidarietà globale voleva alterare il clima di certe regioni del pianeta in modo che gli essere umani, liberi da ogni condizionamento, potessero ritornare allo stato paradisiaco (pag. 60). Klein sognava un mondo senza divisioni, simile a un rigoglioso giardino mediterraneo, con un clima costante e caldo creato da un coordinamento degli elementi naturali: il fuoco, l'acqua, l'aria e la terra. Le strutture necessarie, pensava, potevano essere confinate all'interno della terra. Ma gli uomini che avrebbero vissuto questa nuova vita costituivano un problema diverso. Avrebbero avuto bisogno di un addestramento preliminare, un programma che contenesse il meglio delle due tradizioni medievali — quella della cavalleria e dell'artigianato ambulante – per assicurare un'intelligente e geniale guida politica. Il programma della scuola del 26 marzo 1959, che includeva un dettagliato piano di studi, la lista delle facoltà e un preventivo dei costi, iniziava così:

«Scuola di Sensibilità e Dematerializzazione

L'influenza sull'ambiente di questo centro intende risvegliare le capacità di responsabilità personale e raggiungere qualità più nobili, spirituali e immateriali piuttosto che [produrre] quantità sempre maggiori, fine dell'attività umana. –

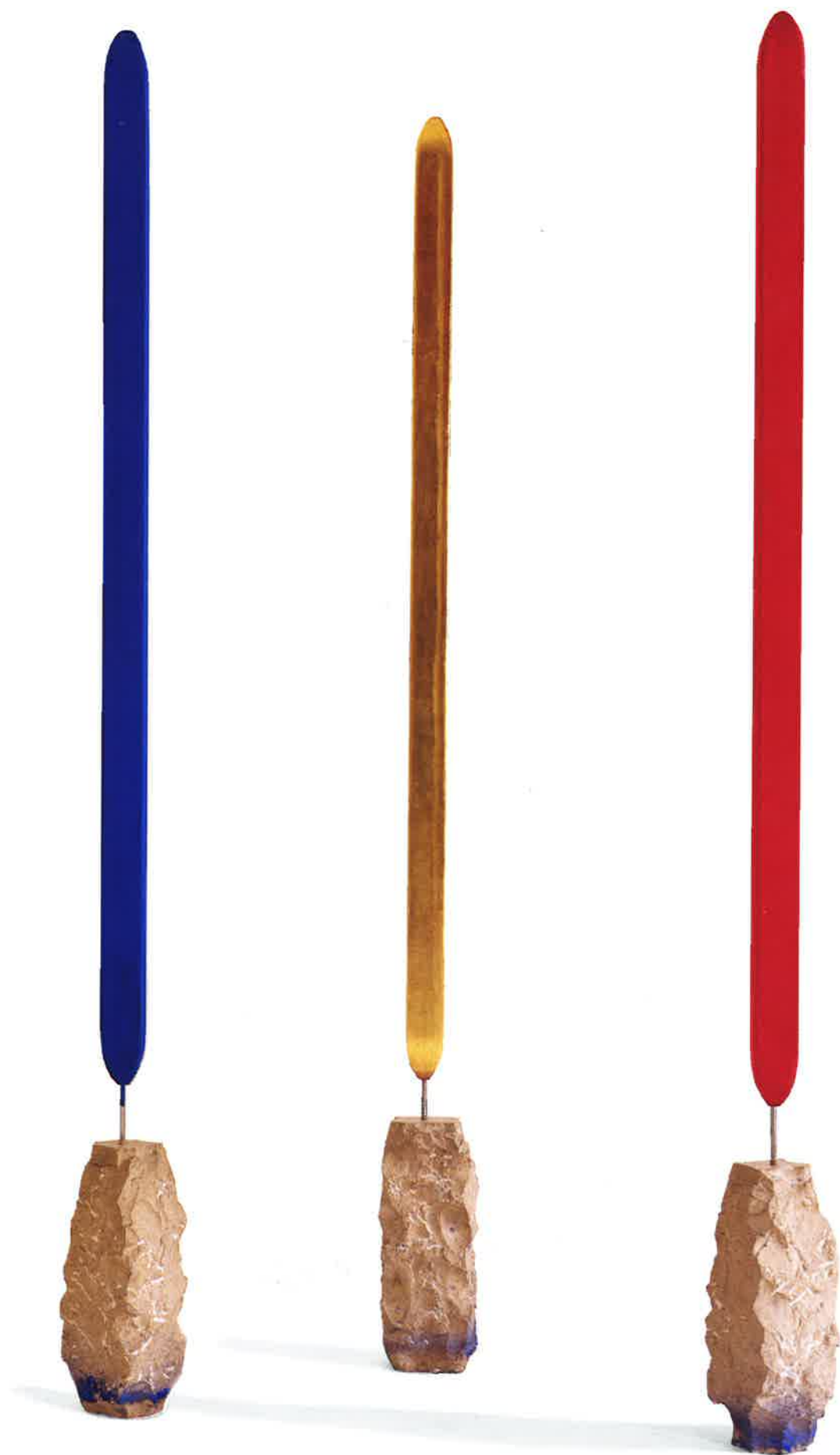
Trovare la vita nel cuore e nella mente; impregnare gli esseri umani e l'ambiente circostante in maniera impercettibile e trasformarli attraverso l'immaginazione. Fine [della scuola] è quello di rendere l'Esistenza nel mondo di Dio senza problemi; meta è la libertà. L'influenza diretta e indiretta di questo centro di sensibilità sarà esercitata da insegnanti che vivono assieme al corpo studentesco. L'habitat è quello di una scuola nello stile di architettura immateriale, pervasa da luce e soffusa di sensibilità».

Tali idee, simili alla levitazione di massa, almeno per pochi eletti, furono alimentate dalla promessa di un cambiamento globale che molti videro nei primi successi della tecnologia spaziale alla fine degli anni Cinquanta. Klein rimase profondamente colpito dalla prima spedizione umana nello spazio nel 1961; quando il cosmonauta Yuri Gagarin riferì che la terra vista dallo spazio sembrava una palla di un blu intenso, Klein trovò conferma alla sua visione (cfr. pag. 83).

Le manifestazioni della sua arte diventavano tanto più estreme, come se fossero esteriorizzate, quanto più venivano interiorizzate nella realtà della sua consapevolezza. Alla fine, presero la forma di ciò che Klein definì «rituali pneumatici». Viene da pensare a qualche casuale visitatore extraterrestre che erra spensieratamente in un mondo estraneo e persino antagonista, guidato tuttavia da un supremo senso della qualità, della bellezza e della affascinante stranezza che esso ha da offrire.

Parigi, 3 giugno 1959. Klein alla Sorbona durante una lezione sul tema «L'evoluzione dell'arte verso l'immaterialità». L'arte comincia dalla calligrafia, ma solo a condizione che sia superata...

PAGINA 49:
Obelischi: S 33 Blu, S 34 Rosso, S 35 Oro,
1960

Il

Co
la
ar
Ha
Ro
XX

sa
av
se
co
te
pr
vi
l'e
de

te
Po
de
st
D
pa
pa
ri
co
co

su
tra
tiv
su
ec
ar
fo
m
L'
cr
di
re
m

Il salto nel vuoto

Con il *Salto nel vuoto*, sottotitolato *Uomo nello spazio. Il pittore dello spazio si lancia nel vuoto* (pag. 50), Yves Klein mise in scena un ritratto del suo universo artistico. Questo fotomontaggio, costruito su una fotografia scattata nel 1960 da Harry Shunk sulla Rue Gentil-Bernard nel sobborgo parigino Fontenay-aux-Roses, divenne rapidamente l'immagine emblematica dell'arte della metà del XX secolo.

Tre anni prima, nel 1957, era stato lanciato in orbita lo Sputnik I, il primo satellite con equipaggio umano a circumnavigare la terra. Il viaggio nello spazio aveva sconfitto in modo spettacolare la forza di gravità e per molti ciò rappresentava una liberazione dall'inesorabile destino terreno dell'uomo. In questo contesto, l'immagine di Klein che ritrae un uomo che sta per lanciarsi in un temerario salto nell'aria, apparentemente suicida – immagine realizzata l'anno precedente al primo viaggio dell'uomo sulla Luna – acquisisce un significato visivo altamente evocativo. Il fotomontaggio *Uomo nello spazio* rievocava l'eterna aspirazione dell'uomo al volo e nel contempo rifletteva lo *Zeitgeist* dell'arte contemporanea con la sua fede ottimistica nelle potenzialità del futuro.

Esso fu pubblicato in occasione dell'invito di Jacques Poliéri a partecipare al terzo Festival parigino di arte d'avanguardia presso il Palais des Expositions alla Porte de Versailles. Klein, fiutando un'occasione pubblicitaria, creò un giornale dedicato al «Teatro del vuoto», nella prima pagina del quale inserì il suo straordinario autoritratto (pag. 51). Il giornale era l'esatta copia del *Journal du Dimanche*, l'edizione domenicale del *France-Soir*, un importante quotidiano parigino, e portava la data del 27 novembre 1960. In esso Klein descriveva, in un pastiche di stile giornalistico, le sue rappresentazioni teatrali inedite come rituale per una Giornata mondiale del teatro. Ne vennero stampate settemila copie, presso la tipografia del *Combat*, che Klein distribuì alle edicole parigine con l'aiuto di amici. Pare che andarono a ruba.

Anche considerando l'odierna rete mondiale di comunicazioni a velocità supersonica, l'abile uso che Klein fece dei media rimane eccezionale. L'autoritratto *Salto nel vuoto*, pubblicato da Klein trent'anni fa, aprì una nuova prospettiva nell'arte dell'immaginazione pura. L'autenticità dell'affermazione di Klein sul sogno di volare spiega perché l'artista non diventò soltanto il pioniere per eccellenza dell'arte europea degli anni Sessanta, ma anche il dio segreto degli anni Settanta e Ottanta a livello internazionale. Joseph Kosuth lo acclamò fondatore dell'arte concettuale. Il movimento Fluxus, gli happening, le performance, la Body Art sono collegate, ognuna a suo modo, all'opera di Klein. L'elemento comune di queste correnti era un incentivo a scoprire una forma di creatività che trascendesse le frontiere nazionali, definisse i suoi criteri estetici e diffondesse i risultati. In questo processo Klein si raffigurava come ambasciatore classico di una cultura del futuro – invisibile all'occhio, tuttavia universalmente presente.

«Che cos'è la sensibilità? Quella che esiste fuori dal nostro essere e che

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE 1960

NUMERO UNIQUE

FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE

La Révolution bleue continue

Dimanche
27 NOVEMBRE

Le journal d'un seul jour

THEATRE DU VIDE

ACTUALITE

UN HOMME DANS L'ESPACE !

Le peintre de l'espace se jette dans le vide !

Sensibilité pure

Dimanche, giornale per un solo giorno, 27 novembre 1960

PAGINA 50:
Harry Shunk:
***L'uomo nello spazio. Il pittore dello spazio si lancia nel vuoto*,** 1960
Il sogno di volare è una delle più antiche fantasie della storia dell'umanità. Con il *Salto nel vuoto*, Klein se ne appropriò per la sua realtà personale e allo stesso tempo eseguì un autoritratto del suo universo artistico.

tuttavia ci appartiene sempre. La vita non ci appartiene; ma possiamo comprarla con la sensibilità che possediamo. La sensibilità è la moneta dell'universo, del cosmo, del disegno naturale che ci permette di acquistare la vita come una materia grezza. L'immaginazione è il veicolo della sensibilità. Trasportati dall'immaginazione arriviamo alla vita, alla vita vera che è arte assoluta». Quest'analisi dei principi dell'arte del XX secolo fu formulata nel 1959, quando ancora pochi erano disposti a darle credibilità.

Fino al 1959 Klein si era mantenuto principalmente insegnando judo, e pare che gli amici del judo che lo avevano aiutato a esercitarsi per il suo salto nel vuoto fossero quel giorno sulla strada a prenderlo al volo. L'idea per una nuova serie di opere, le *Anthropométries*, si può sicuramente mettere in relazione al judo, in particolare all'impronta del corpo che rimane sul materasso dopo la caduta. I primi esperimenti di Klein avvennero il 27 giugno 1958. Nell'appartamento di Robert Godet, suo amico e grande maestro di judo, Klein applicò della vernice blu su una modella nuda e la fece rotolare su un foglio di carta steso sul pavimento. Però i risultati non lo soddisfecero: le impronte di vernice erano troppo casuali, come l'*action painting* di Georges Mathieu, che riscuoteva un

ANT 100, 1960
Pierre Restany esclamò: «Ecco le *Anthropométries* dell'Epoca Blu!» dando una definizione delle nuove pitture di Klein. Nel 1958 l'artista stesso annotò nel suo diario: «Mi resi ben presto conto che il tronco del corpo – cioè il torso e parte delle cosce – mi affascinava».

gran successo in quel periodo a Parigi. Klein riteneva che questo stile fosse troppo spontaneo e impedisse la creazione consapevole. Ma l'idea di disegnare con «pennelli viventi» continuò ad affascinarlo.

La première pubblica ebbe luogo la sera del 23 febbraio 1960 nell'appartamento di Klein nella rue Campagne-Première 14, in presenza di Pierre Restany, Rotraut Uecker e dello storico dell'arte Udo Kulturmann. A un gesto di Klein la modella, Jacqueline, si spogliò e Rotraut applicò del pigmento blu cremoso sul seno, sul ventre e sulle cosce della ragazza fino alle ginocchia. Poi, con la supervisione dell'artista, la modella impresse il suo corpo su un foglio di carta affisso alla parete (pagg. 52–53). Restany entusiasta esclamò: «Queste sono le Anthropométries dell'Epoca Blu!» offrendo così una definizione per quell'opera. Le forme del corpo femminile erano ridotte agli elementi essenziali del tronco e delle cosce, e veniva prodotto un simbolo antropometrico, cioè quello relativo al canone delle proporzioni umane. Klein lo ritenne l'espressione più intensa dell'energia vitale immaginabile. Le impronte, disse, rappresentavano la «salute che ci conduce all'essenza». Erano un mezzo per catturare la vita attraverso le tracce lasciate da un essere umano in un'opera che al tempo stesso trascendeva

Messa in scena delle ***Anthropométries dell'Epoca Blu***, 9 marzo 1960

La rappresentazione ebbe luogo alla Galerie Internationale d'Art Contemporain di Parigi. Mentre l'orchestra intonava la *Sinfonia Monotona*, Klein cospargeva di pittura tre modelle nude, poi indicava loro dove imprimere il proprio corpo sulle tele affisse alla parete.

la presenza personale. Per i suoi progetti sempre più ambiziosi, a questo proposito Restany parlò di «cosmogonica efflorescenza della sua visione», Klein aveva bisogno di nuovi contatti e di adeguati mezzi finanziari. Ciò portò alla rottura dei rapporti con Iris Clert. Da allora in poi Klein ottenne supporto e finanziamenti dai mercanti d'arte Samy Tarica, Jean Larcade e George Marci.

La prima esposizione delle *Anthropométries dell'Epoca Blu*, che ebbe luogo il 9 marzo 1960 alla Galerie Internationale d'Art Contemporain (pag. 54), suscitò scalpore. Il proprietario della galleria, il Conte Maurice d'Arquian, era noto per importanti esposizioni d'arte contemporanea a Parigi e Bruxelles, fra le quali figuravano mostre di artisti di fama internazionale come Georges Mathieu e Arnaldo e Giò Pomodoro. La solenne atmosfera della galleria parigina di Rue Saint-Honoré forniva la cornice ideale per proporre un evento serio e un po' rischioso in cui venivano presentate nello stesso evento modelle nude e un'orchestra di venti elementi. In seguito ad appassionati dibattiti notturni sull'arte con Klein, l'eccentrico intenditore Arquian acconsentì finalmente a presentare le Anthropométries come una rappresentazione drammatica – ma solo a condizione che la serata non fosse pubblica, che fosse obbligatorio l'abito da sera e che gli invitati venissero sottoposti all'approvazione del Cercle d'Art Contemporain, di cui Arquian era fondatore.

Quando gli ospiti presero posto, Klein, che indossava uno smoking nero, diede il via e l'orchestra attaccò la *Sinfonia monotona* (questa volta composta da una nota continua per venti minuti, seguita da venti minuti di silenzio). Mentre la musica pervadeva la stanza fecero il loro ingresso tre ragazze nude con recipienti di colore blu. Klein applicò il colore sui loro corpi e in un'atmosfera di massima concentrazione, che si rifletteva anche nella tensione nervosa del pubblico, l'artista diresse la produzione delle impronte blu come per telecinesi. La performance, che intendeva dimostrare a tutti come la sensualità possa essere sublimata nel processo di creazione artistica, generò una suspence quasi magica. Alla fine dei quaranta minuti di spettacolo si tenne un vivace dibattito sulla funzione del mito e del rituale nell'arte, di cui furono protagonisti Georges Mathieu e Yves Klein.

Subito dopo questo evento Klein produsse oltre centocinquanta Anthropométries (ANT) su carta e circa trenta su seta grezza, diventate famose col nome di *Anthropométries Suaires* (ANT SU), o *Teli*. I lavori erano diversi per grandezza, tecnica e forma. Il più piccolo misurava 27,5 x 21,5 cm e il più grande, lo *Store-poème* del 1962, misurava 148 x 78 cm. La morfologia dell'immagine dipendeva dall'anatomia, dal temperamento e dallo stato emotivo della modella. Con riferimento alla posizione e al carattere dell'impronta, le Anthropométries possono essere divise in statiche e dinamiche, positive e negative. Accanto alle impronte positive menzionate ci sono impronte negative, realizzate spruzzando della pittura attorno alla modella per delinearne la sagoma (pagg. 60–61). Le due tecniche vengono occasionalmente combinate. Comune alle due strategie è il carattere di documento fisico immediato, privo di ogni traccia della mano dell'artista ma creato secondo le sue precise istruzioni verbali nel corso di un rituale pubblico o privato.

Oltre alle singole impronte della modella in posizione frontale (pag. 56, in basso a destra), laterale, raccolta o seduta, Klein creò composizioni di impronte. Mentre per alcune si affidò a un'unica modella, generandole per sovrapposizione (pag. 56, in basso a sinistra), spesso combinando il blu, il rosso, l'oro e più raramente il nero, per altre utilizzò diverse modelle. La giustapposizione di tali impronte (pagg. 52–53) produceva un senso di movimento ritmico, simile a sequenze di danza o a un ondeggiamento incorporeo (pag. 63). Le composizioni multifigurali culminavano nelle grandi *Batailles*, campi di battaglia di una transustanziazione estatica.

Nell'anno 1961 il tema centrale delle *Anthropométries,* particolarmente quelle di grandi dimensioni, rimase quello dell'assenza di peso. Questo tema ha le sue

Una modella durante l'esecuzione delle ***Anthropométries dell'Epoca Blu***, 1960
«La forma del corpo umano, le sue linee, i suoi colori tra la vita e la morte mi interessano; io mi preoccupo esclusivamente dell'atmosfera affettiva. Quello che conta è la carne...! È vero, l'intero corpo umano è costituito di carne, ma la sua essenza sta nel tronco e nelle cosce. È qui che si trova il vero universo, creazione latente».
Yves Klein

PAGINA 56:
In alto a sinistra: ***ANT 74***, 1960
In alto a destra: Pittura con un «pennello vivente» nello studio di Klein
In basso a sinistra: ***ANT 64***, 1960
In basso a destra: ***ANT 13***, 1960

ANT 73, 1960
Caratteristica dell'intera serie è l'uso di tracce di pittura prodotte senza l'intervento diretto della mano dell'artista, ma seguendo le sue precise istruzioni verbali. La morfologia dell'immagine dipende dall'anatomia, dalla personalità e dall'umore della modella impiegata.

IN ALTO:
Henri Matisse:
Nudo blu IV, 1952
Negli ultimi anni della sua vita, Matisse sviluppò una figurazione semplificata, semiastratta e intrigante in contorni blu a mano libera, che preservavano la sua verve creativa e il cui effetto si basava ampiamente sul colore blu.

A SINISTRA:
Robert Rauschenberg:
Figura femminile, 1949/1950
Nel 1949–50 Rauschenberg usò la carta copiativa blu per fare una serie di stampe del corpo in cui la figura fosse modulata da raggi di luce che filtravano lungo i suoi contorni e dai movimenti della modella. Il risultato traslucido sfumato prodotto dal particolare solvente esaltava l'effetto di una sagoma immateriale fino al punto da farla sembrare priva di peso.

PAGINA 59:
ANT 54, 1960
Nel 1960 neppure i critici che accusavano Klein di un ritorno all'arte figurativa convenzionale potevano rimanere completamente immuni alla forza della sua arte creata con un «pennello vivente». Il compagno artista Jesus Raphael Soto disse in modo inequivocabile: «Nessun artista è mai riuscito a presentare una figurazione così potente».

"L'acclimatisation de l'atmosphère à la surface de notre globe"
... la conclusion technique et scientifique de notre civilisation
est enfouie dans les
entrailles de la terre et assure
le confort par le contrôle absolu du
Climat à la surface de tous
les continents, devenus vastes
salles de séjour communes.
..... C'est une sorte de retour à l'eden
de la légende. (1951)
.. Avènement d'une société nouvelle, destinée à
subir des métamorphoses profondes dans sa
condition même. Disparition de l'intimité
personnelle et familiale. Développement
d'une ontologie impersonnelle.
La volonté de l'Homme peut enfin
régler la vie au niveau d'un
"merveilleux" constant.
L'Homme libre,
l'est à tel point, qu'il
peut même léviter!
Occupation: Les loisirs.
.. Les obstacles autrefois subis dans
l'architecture traditionnelle sont
éliminés.
Soins du corps par des méthodes
nouvelles telles le lit d'air

ANT 63, 1961

origini negli antichissimi rituali magici evocati nei dipinti rupestri di Lascaux, che suggerivano a Klein l'idea liberante di una vita in un paradiso anonimo e tecnologico. Nell'*Architettura aerea* del 1961 (pag. 60) Klein sottolineò simbolicamente il suo programma completo per controllare il clima terrestre, includendo le variazioni atmosferiche e le condizioni ambientali. Sotto un gruppo di palme che evocavano il Giardino dell'Eden, una figura femminile è distesa su getti di aria che fuoriescono dalla terra mentre altre figure le fluttuano intorno in questa sorta di spazio galattico.

Tra le due figure fluttuanti in primo piano vi è un testo manoscritto che contiene le premesse dell'architettura aerea: «La climatizzazione dell'atmosfera sulla superficie del globo. I risultati tecnologici e scientifici della nostra civiltà sono nascosti nelle viscere della terra e assicurano agiatezza attraverso un asso-luto controllo del clima di tutti i continenti che sono diventati ampi e pubblici soggiorni... È una specie di ritorno all'Eden leggendario (1951). Avvento di una nuova società destinata ad apportare profonde metamorfosi. La scomparsa della riservatezza personale e familiare. Lo sviluppo di un'ontologia impersonale. L'uomo potrà finalmente regolare la vita al livello di «miracolo» permanente. L'uomo è talmente libero da potere levitare! Le sue occupazioni: il divertimento. Gli ostacoli sollevati dall'architettura tradizionale sono stati eliminati».

La visione utopistica di un'architettura costruita sull'energia pura rispecchiava un nuovo aspetto del sogno di Klein: quello di contribuire alla riconciliazione globale. Guardando all'età dell'innocenza, desiderava un paradiso terrestre umano tecnologicamente ed economicamente avanzato. Avrebbe eliminato la tentazione di Eva, quel fatale morso alla mela che aveva portato alla conoscenza del bene e del male e alla conseguente dicotomia tra conscio e inconscio che Klein considerava un'illogica confutazione di spirito e materia. Nell'interpretazione di Restany, le grandi e imponderabili *Anthropométries* realizzate dall'artista nei suoi ultimi due anni contenevano «la traccia allusiva dell'antimateria nella materia».

Questa interpretazione è particolarmente evidente nell'opera di grandi dimensioni significativamente intitolata *Hiroshima* (pag. 62). La tecnica usata la rende unica perché è la sola Anthropométrie degli ultimi anni a contenere

PAGINA 60:
ANT 102, Architettura aerea, 1961
Con l'utopia di un'«architettura dell'aria» che avrebbe eliminato gli ostacoli posti dall'architettura tradizionale, Klein concretizzava il suo sogno di contribuire alla riconciliazione e all'armonia globale.

soltanto impronte negative. È una composizione di sagome in varie pose, figure spettrali blu che sembrano levitare nel profondo spazio blu. Qui la presenza della carne è tramutata nel suo opposto, l'assenza della morte, le tracce spettrali di una memoria incisa in maniera indelebile nella mente del mondo.

Una nuova consapevolezza di energie che sostenessero la vita si era resa necessaria per un'intera generazione di giovani artisti che avevano dovuto confrontarsi con la terrificante possibilità di una catastrofe atomica, rappresentata nelle fotografie di Hiroshima che scioccarono il mondo. Non ci si poteva più riferire soltanto alla tradizione artistica del passato; il futuro aveva insinuato nelle vite degli artisti un'intensità immediata e incomparabile. Per molti, un salto utopico sembrava l'unico modo di rompere i legami del passato nella speranza che un giorno, da qualche parte, si sarebbe potuto respirare liberamente.

Visti in quest'ottica, *Il salto nel vuoto* e le successive *Anthropométries* segnano un cambiamento nell'opera di Klein dopo il 1960. Nell'attuale dibattito psicologico questo processo potrebbe essere definito «ego trasformazione» che portò a un nuovo periodo creativo. La grande forza e capacità persuasiva di Klein risiedeva nell'irremovibile convinzione che gli artisti fossero capaci di guardare oltre le relazioni tra causa ed effetto al livello materiale della percezione sensoriale, per indagare fonti precedentemente sconosciute della creatività pura. Klein riteneva che queste fonti fossero accessibili a tutti attraverso una sensibilizzazione mentale che poteva comportare una grande varietà di approcci e di esperienze. Secondo Klein, le Anthropométries rappresentavano il veicolo di energia vera, reale, vitale e non soltanto, come sostenevano i critici, un ritorno all'arte figurativa (pagg. 58 e 59). Immagini di questo tipo potevano essere prodotte soltanto attraverso la collaborazione creativa tra persone che avevano acconsentito a partecipare a un comune rituale, senza contatto personale o diretto.

Guardando *Gli uomini iniziano a volare* del 1961 (pag. 63) si nota una serie di sagome che sembrano fluttuare in uno spazio indeterminato al di sopra o prima della stessa superficie del dipinto. In termini iconografici l'immagine richiama la tradizione di dipingere angeli che, come Satana che precipita, sono presenti nell'arte classica quali simboli del sogno umano di imponderabilità.

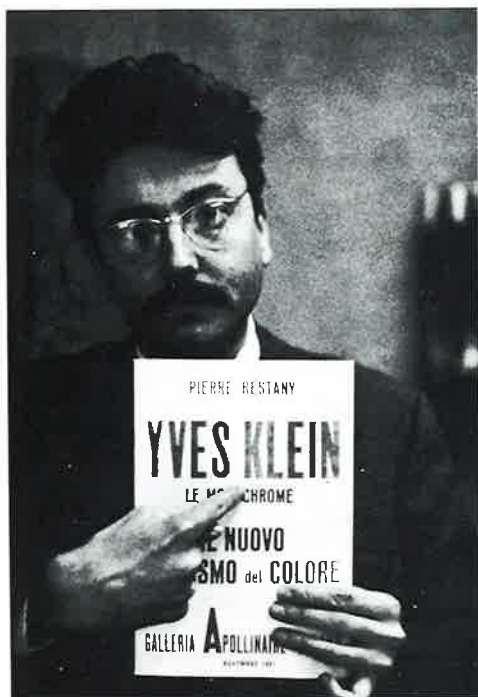
ANT 79, Hiroshima, c. 1961
«La luce ci farà volare,/ e vedremo il cielo dall'alto,/ ogni cosa ci pervaderà,/ ogni cosa ci attraverserà / come se passasse attraverso qualcosa e niente. /... / ci muoverà così rapidamente / che diventeremo invisibili e 00000000».
Günther Uecker

***ANT 96, Gli uomini iniziano a volare*, 1961**

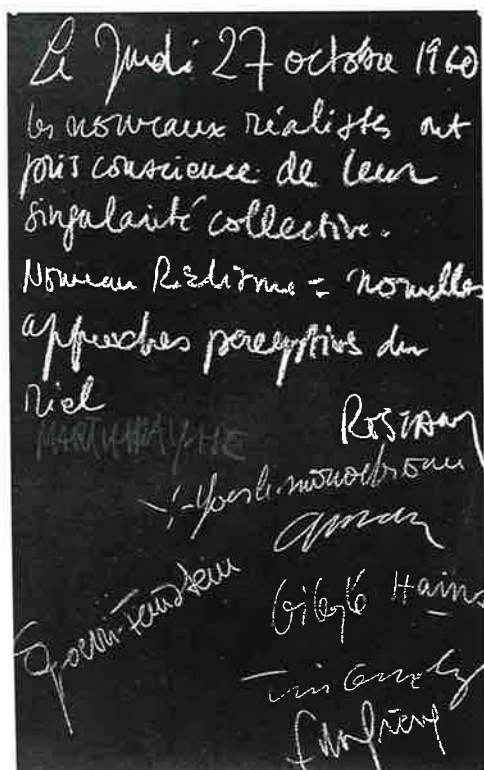
L'enigmatico *Gli uomini iniziano a volare* e *Il salto nel vuoto* esprimono intensamente l'idea di un'armoniosa auto-sublimazione. Questa derivava dall'intuito di Klein nel significato più profondo dell'antica visione alchimistica della levitazione universale. «Così diventeremo uomini aerei» predisse. «Fluttueremo in una totale libertà fisica e mentale».

Oltre alle composizioni con le modelle, il 10 novembre 1960 Klein realizzò una tela di sei metri intitolata *ANT SU 11* nella quale impiegava la figura maschile. Le impronte in questo caso furono fornite da un gruppo di artisti che condividevano le sue idee e che fecero in quel periodo la loro comparsa sulla scena parigina, i Nouveaux Réalistes. Inteso come registrazione di un'idea impressa sullo spazio vuoto, il lavoro di collaborazione fu esposto alla Porte de Versailles nel 1960. La tela era talmente provocatoria che indusse un anonimo vandalo a strapparne un'ampia sezione della parte inferiore, fra cui la firma dell'artista. Da allora l'opera è diventata famosa nella storia dell'arte come *Il tentato assassinio*.

A parte occasionali rivalità, tra gli artisti del tempo c'era la crescente tendenza ad aggregarsi per perseguire mete teoriche e pratiche comuni. Fu forse lo spirito degli anni Sessanta a generare un senso di condivisa responsabilità attraverso il panorama artistico occidentale. Gli artisti viaggiavano come mai prima e l'arte contemporanea si espandeva in direzioni completamente diverse, come se una fonte di ispirazione avesse cominciato a fluire per alcuni mentre diminuiva per altri. Il risultato era un permeante e generale spirito innovativo che trascendeva i limitati confini nazionali. Klein non era più considerato una figura marginale dell'arte d'avanguardia, ma un pioniere del modernismo che si stava affermando in Europa infondendo una fresca energia vitale alla tradizione del XX secolo. L'attenzione alla luce e al moto, alla potenzialità del colore, alla struttura dei volumi virtuali e alla conquista di nuovi spazi pittorici determinò in qualsiasi parte del continente la nascita di nuovi e altalenanti gruppi e movimenti: esistevano per un certo periodo, proclamavano il loro credo artistico e poi si disgregavano. Tuttavia si lasciarono dietro una rete di contatti, una comprensione reciproca che andò molto al di là dei centri artistici convenzionali. Tali gruppi giocarono un ruolo chiave nell'apportare contenuti nuovi e innovativi all'arte europea.

Con il soffio d'aria pura che aleggiava negli studi, molti gruppi cercavano di autodefinirsi in manifesti e teorie proclamate apertamente. A Parigi, il critico d'arte Pierre Restany (pag. 64) rappresentava il centro di gravità per numerosi

Pierre Restany con il suo libro, *Yves Klein. Le Monochrome*, novembre 1961

IN BASSO A SINISTRA:
Il manifesto costitutivo dei Nouveaux Réalistes: «Giovedì 27 ottobre 1960 i Nouveaux Réalistes presero consapevolezza della loro singolarità. Nuovo realismo = nuovo approccio percettivo al reale».

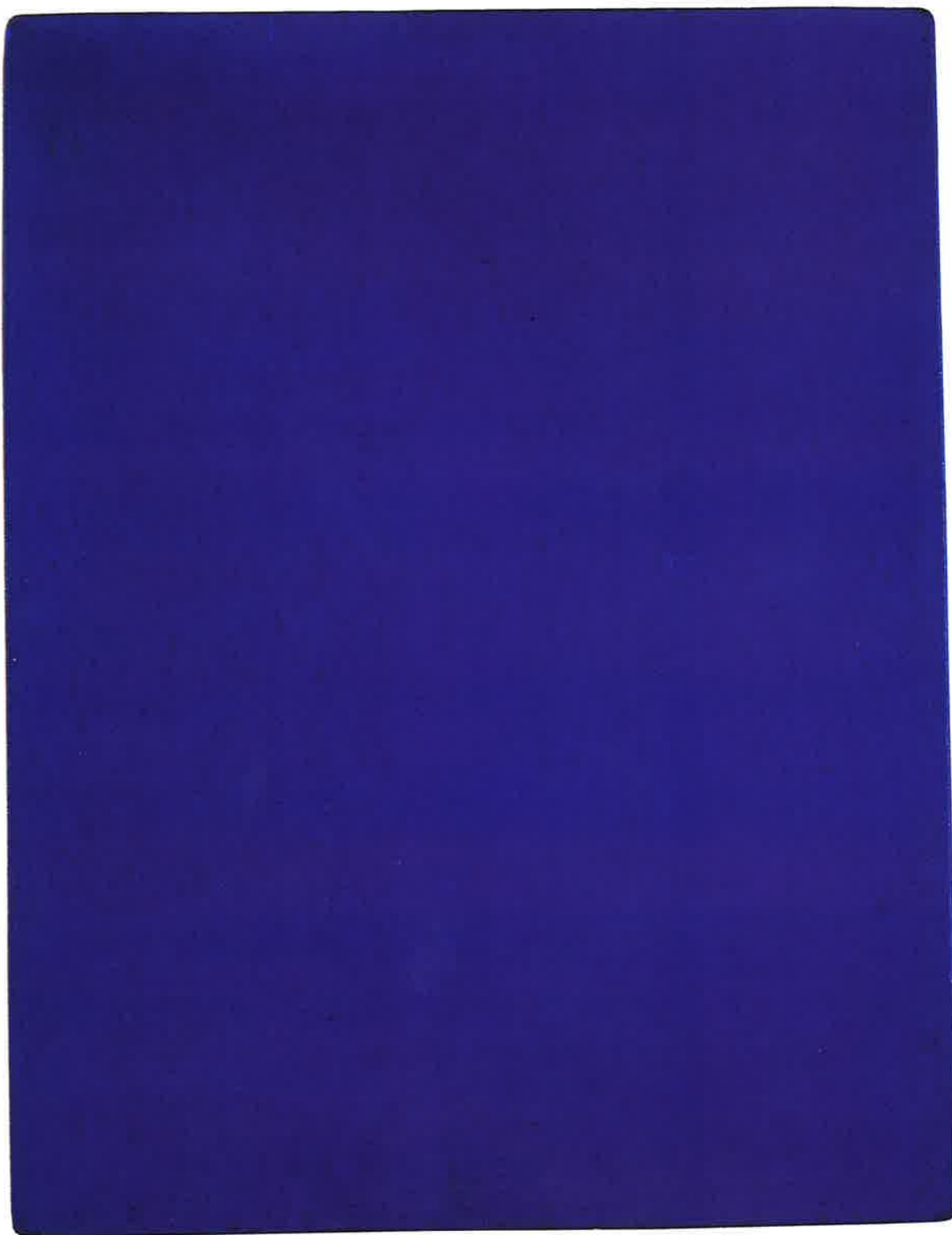
IN BASSO A DESTRA:
I Nouveaux Rèalistes a casa di Yves Klein: Arman, Jean Tinguely, Rotraut Uecker, Daniel Spoerri, Jacques de la Villeglé e Pierre Restany, 1960

artisti che, seppur differenti tra loro, concordavano sul loro diritto al «realismo autentico» che derivava dalla combinazione tra il neo-dadaismo europeo e alcuni aspetti della Pop Art americana. Ciò avrebbe consentito a Klein di realizzare la sua idea di un centro di sensibilità e persino di fomentare la «Rivoluzione blu». Il 27 ottobre 1960, nell'appartamento di Klein in rue Campagne-Premiére 14, (pag. 64, in basso a destra), Restany diede ufficialmente vita al gruppo Nouveaux Réalistes. I soci fondatori erano Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques Mahé de la Villeglé (pag. 65), ai quali si unirono tempo dopo Niki de Saint-Phalle, Christo e Deschamps. Venne distribuito un manifesto costitutivo, riprodotto in sette copie su carta blu monocroma e su fogli rosa e oro monocromi (pag. 64, in basso a sinistra).

I Nouveaux Réalistes fecero la loro prima comparsa pubblica nel 1960 con una mostra alla Galleria Apollinaire di Milano. Il loro principale scopo dichiarato era presentare la realtà come «opera d'arte realistica», in cui l'attiva creatività dell'artista costituiva la manifestazione e il vero soggetto dell'opera. La sensibilità dell'artista, invece di dare agli oggetti una forma estetica, si sarebbe espressa soltanto attraverso una selezione e una presentazione di determinate realtà esistenti. Restany, iniziatore e mentore del gruppo, ne definì anche i principi guida. Egli parlava, per esempio, di un «folklore urbano» e, riferendosi all'*Accumulations* neo-realistica di Arman e Spoerri, parlava di «espressioni quantitative anziché qualitative».

Nel 1961 organizzò nella sua Galerie J. Aimed una mostra collettiva dal titolo «A 40° au-dessus de Dada» (Quaranta gradi sopra il Dada). L'esposizione, che intendeva definire la posizione intellettuale dei Nouveuax Réalistes, rendeva omaggio alle grandi conquiste dell'anti-arte e del Dada, dimostrando che queste erano state sconfitte e superate. Come scrisse lo stesso Restany, «La febbre dei Nouveaux Réalistes è la febbre della scoperta poetica: dadaista «bell'e fatta» sulla scala dei miracoli moderni».

Le Jeudi 27 octobre 1960
les nouveaux réalistes ont
pris conscience de leur
singularité collective.
Nouveau Réalisme = nouvelles
approches perceptives du
réel

Restany
Arman

Jacques de la Villeglé:
Rue au Maire, 1967
Uno dei soci fondatori dei Nouveaux Réalistes, de la Villeglé,
scoprì ciò che definì «poésie murale», la poesia murale.
La struttura di un manifesto scollato, un décollage, incornicia un foglio blu
che ha molte associazioni con la vita quotidiana francese – pacchetti di
sigarette, uniformi da poliziotto, blu reale o il blu rivoluzionario del tricolore –
pur rimanendo una citazione della realtà.

IKB 191, 1962
Questa tela blu monocromo è un omaggio a Pierre Restany che, fin dal primo incontro con Klein nel 1955, fornì all'opera dell'artista il sostegno letterario e teorico. La collaborazione con il critico d'arte francese, che Klein definì un'esperienza di «comunicazione diretta», avrebbe favorito concretamente una comprensione generale dell'arte di Klein oltre i limiti della sua vita terrena.

IKB 191, 1962
Retro con dedica:
«A Pierre Restany, l'anima della proposta monocroma,
Yves le Monochrome, 1962»

Monocromi e pitture di fuoco

Nel 1960 Klein si concentrò sull'intensità del colore, integrando al contempo il suo famoso blu con l'oro e il rosa. I nuovi colori comparvero in tutte le forme espressive a cui si era dedicato: dipinti monocromi, sculture e rilievi di spugna. L'oro in particolare lo spinse a nuove conquiste della padronanza tecnica.

Klein aveva appreso la tecnica della doratura a Londra nel 1949 ed era rimasto sconvolto dalle potenzialità di questo materiale costoso e difficile. Ciò che lo affascinava particolarmente era la natura fragile dello «stupendo e delicato oro, le cui lamine volavano via al minimo alito di vento». Per gli alchimisti medievali, la ricerca di un modo per produrre l'oro corrispondeva alla ricerca della pietra filosofale. I loro tentativi di unire chimicamente i cosiddetti elementi terreni e celesti – lungi dal fine pragmatico di trasformare metalli di base nel più prezioso elemento, l'oro – erano pervasi da un'idea metafisica più nobile: illuminare e salvare il genere umano.

Ma ritorniamo a Klein e al suo ambizioso e costoso progetto per il quale, bisogna ricordare, non aveva mai abbastanza denaro. Questo era naturalmente un problema comune a molti giovani artisti, allora come adesso. Ma secondo gli amici di Klein e secondo sua moglie Rotruat, le sue difficoltà derivavano evidentemente dal fatto che lavorava in scala sempre più ampia e non poteva permettersi di affittare uno studio. Tuttavia la pressione del bisogno stimolava ulteriormente la sua immaginazione. E, come riferisce Samy Tarica, un collezionista parigino, Klein aveva il grande potere di persuadere le persone che non era solo l'interesse personale a indurlo a suggerire un nuovo sistema di scambio nell'arte contemporanea, che riflettesse nuove e più sensibili forme di interazione sociale.

Quest'idea faceva riferimento a sistemi di valore del passato. Essa rifletteva una consapevolezza della storia delle idee, in cui l'oro, al di là del suo valore materiale, possedeva immancabilmente un profondo significato spirituale e metafisico – da ricordare le cupole dorate di Bisanzio o i fondali dorati dei dipinti medievali. Scopo delle transazioni artistiche di Klein era quello di restituire all'oro, e per analogia al denaro, questa funzione simbolica, e di non considerarlo più un semplice mezzo di scambio per beni di consumo, in particolare per le opere d'arte.

In un rituale solenne di cui fu testimone il personale del museo, per esempio, Klein vendette ad amici, artisti e mecenati *Zone di sensibilità pittorica immateriale*. Il prezzo doveva essere pagato in oro o in lingotti d'oro che l'artista prometteva di restituire per metà del loro valore alla natura e all'umanità, alla «mistica circolazione delle cose».

Uno scambio di questa natura, documentato fotograficamente, ebbe luogo il 10 febbraio 1962: i Blankfort, una coppia americana, pagarono quattordici lingotti d'oro per la cessione della «sua sensibilità pittorica»; Klein ne gettò sette nella Senna e tempo dopo trasformò gli altri in lamine d'oro per i suoi *Monogolds* (pag. 68).

Utilizzando una tecnica appositamente sviluppata, le sottili lamine d'oro

Klein con indosso il costume dei Cavalieri di San Sebastiano

PAGINA 68:
MG 18, 1961
Al di là del suo valore materiale, l'oro simboleggiava per Klein un'atmosfera spirituale che trascendeva ogni epoca e ogni cultura. La sua abilità nel lavorare le foglie d'oro risale al 1949 quando aveva lavorato presso un indoratore a Londra. Insieme al blu e al rosa, l'oro era il colore principale delle sue opere monocrome.

erano fissate solo parzialmente alle superfici dei suoi lavori. Fatte vibrare da un semplice alito di vento, iniziavano a tremare come leggeri riflessi sull'acqua. In alcuni pannelli dorati di grandi dimensioni Klein cosparse di sabbia la base di legno per produrre una superficie leggermente irregolare, lasciando lievi avvallamenti simili a quelli presenti nel *Monogold MG 16*, Risonanza (1960; Museo Stedelijk, Amsterdam). La prima esposizione ufficiale della serie monocroma dorata ebbe luogo nel 1960 presso il centro esposizioni «Antagonismes» al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Per sottolineare lo stretto legame tra i «rituali di cessione» di Klein e l'oro impiegato nei pannelli, le opere erano accompagnate da una ricevuta per una *Zona di sensibilità pittorica immateriale*.

Significativamente, la triade di Klein – blu-rosa-oro – derivava dai colori del cuore di una fiamma. Già dai tempi di *Fuochi di bengala* del 1957 (pag. 29), Klein aveva cercato un modo per tradurre lo spettro della luce in pigmenti. Nella sua lezione alla Sorbona, la natura mutevole e unificatrice del fuoco giocava un ruolo chiave (cfr. pag. 48). «Fuoco e calore», affermò Klein, «sono esplicativi in una grande varietà di contesti, perché contengono memorie stabili degli eventi personali e decisivi di cui tutti abbiamo fatto esperienza. Il fuoco è sia personale sia universale. È nei nostri cuori; è in una candela. Sorge dalle profondità della materia, si nasconde, latente, controllato come l'odio o la pazienza. Di tutti i fenomeni [il fuoco] è l'unico che incarna in maniera evidente due opposti valori: il bene e il male. Splende nel paradiso e arde nell'inferno. Può contraddire se stesso e pertanto è uno dei principi universali».

La simbiosi tra colore monocromo e fuoco può essere considerata la rappresentazione dei tentativi di Klein di incorporare in concrete forme oggettive il significato soggettivo dell'ispirazione umana come forza artistica universale e forgiante. La serie ebbe il suo culmine nel 1960, con il trittico classico di tre diversi pannelli monocromi di ampie dimensioni intitolati *IKB 75*, *MG 17* e *MP 16* (pag. 71; Museo Louisiana d'arte moderna, Humbelebæk, Danimarca). Ispirata a pale d'altare spesso tripartite nella forma ed essenzialmente e nel contenuto, quest'opera enfatizza l'aspetto meditativo e contemplativo dell'arte. Klein amava le cerimonie, specialmente i riti religiosi che prendeva molto sul serio. Fece numerosi pellegrinaggi in Italia, a Cascia, per visitare il santuario di Santa Rita, alla quale era stato consacrato da bambino e che continuava a pregare per

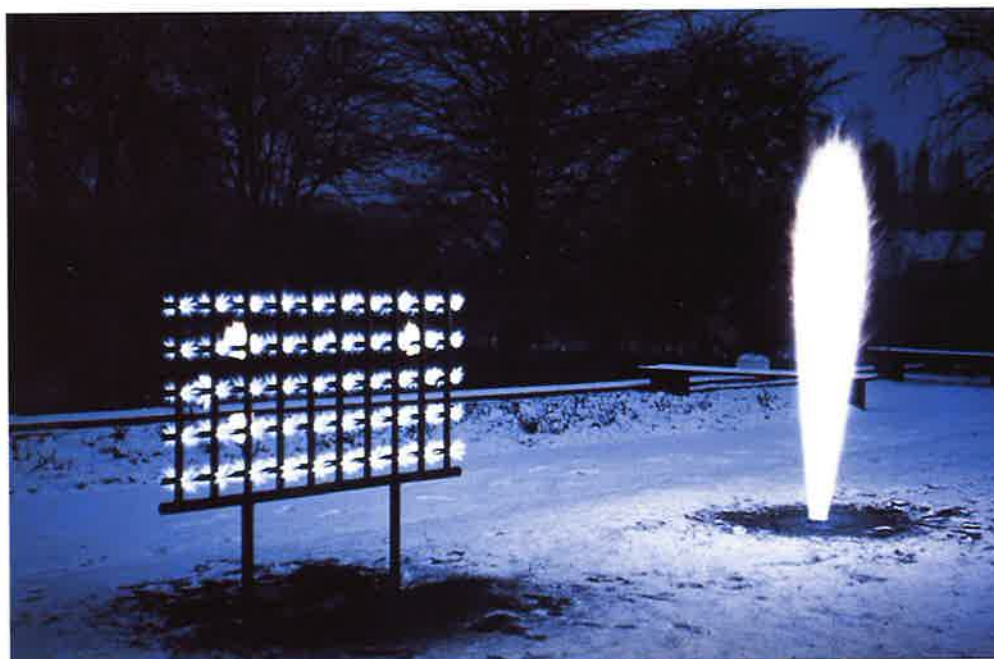
Ex voto per Santuario di Santa Rita da Cascia, 1961
«Chi non crede nei miracoli non è realista». Yves Klein in una citazione da Ben Gurion. L'ex voto di Klein venne scoperto nel 1980 durante i lavori di ricostruzione di un convento italiano. L'offerta votiva era indirizzata a Santa Rita, la cui protezione e intercessione l'artista aveva cercato fin dall'infanzia. Per Klein i rituali religiosi costituivano un aspetto fondamentale di una vita piena.

IKB 75, MG 17, MP 16, 1960
Blu – oro – rosa: questa trilogia monocroma fu uno dei temi principali degli ultimi anni della vita di Klein, accanto ai dipinti di fuoco. Ogni colore aveva un suo specifico significato simbolico: insieme costituivano un manifesto dell'intensità creativa dell'artista.

ricevere protezione. La fede nel potere della preghiera fu parte integrante della vita e dell'arte di Klein, quasi presentisse la sua morte prematura. Piccolo miracolo nella storia dell'arte, il suo *Ex voto* rosa, blu e oro del 1961 (pag. 70) – un'offerta votiva contenente una preghiera per il successo della sua prima grande esposizione in un museo – fu riscoperto per caso il 18 giugno 1980 durante i lavori di restauro del convento di Cascia.

La triade blu-oro-rosa, integrata dalla *Scultura di fuoco* e *Muro di fuoco*, costituì il punto centrale dell'ampia esposizione personale al Museo Haus Lange di Krefeld in Germania. La mostra, promossa dall'allora direttore Paul Wember, fu inaugurata il 14 gennaio 1961. Per Klein rappresentò l'occasione unica di ricapitolare l'opera della sua vita fino ad allora e dare un'indicazione su quanto serbava il futuro. L'unica mostra completa dell'opera e delle idee di Klein ad avere luogo durante la sua vita, «Yves Klein: Monochrome und Feuer», fu accompagnata da un'edizione del catalogo che comprendeva un foglio blu, uno rosa e uno dorato e una piccola spugna blu. Tre stanze dell'edificio erano dedicate ad ampi pannelli meditativi, blu IKB, rosa scuro simboleggiante l'incandescente fiore del blu (*RE 22*, *Le rose du Bleu*) e, a indicare la fase finale della dematerializzazione, pannelli tutti d'oro (pag. 71). Vennero esposti anche rilievi in spugna di tre colori (pagg. 46 e 47) e sculture libere, gli *Obelischi* (pag.49). Molti altri oggetti comuni ora apparvero in blu, rosa e oro, fra cui il *Pigmento puro* del 1957, esposto in questa sede in contenitori di plexiglas posati sul pavimento (nelle edizioni successive vennero presentati su dei tavoli).

I progetti per l'*Architettura Aerea* e le *Fontane d'acqua e di fuoco*, opere incluse nella mostra, ebbero il loro culmine spettacolare all'esterno del museo. Nel giardino divampava una scultura di fuoco alta tre metri, alimentata da gas butano che fuoriusciva da condutture sotterranee. C'era inoltre un *Muro di fuoco* (pag. 72), una grata di un bruciatore Bunsen tremolante che dava l'impressione di una parete ondeggiante di rosette di fiamme blu. Per imprimere il centro blu della fiamma, che per Klein simboleggiava il «cuore infuocato», l'artista espose un foglio di carta al *Muro di fuoco* e alle *Sculture di fuoco*, e durante l'esibizione mostrò il foglio bruciacchiato (pag. 73). Con il suo primo disegno di fuoco Klein diede forma a un altro sogno eterno dell'umanità: quello di domare il fuoco. «La luce della fiamma durante il vernissage», ricordò il testimone oculare Restany, «aveva il carattere mobile di un evento mistico. Guardando Yves Klein, terribilmente trasformato e in estasi, e Rotraut nella sua

Yves Klein con l'architetto Werner Ruhnau
dietro il suo ***Muro di fuoco***, 1961

Muro di fuoco e ***Scultura di fuoco,*** Krefeld,
1961
«Il lampeggiare delle fiamme durante il
vernissage aveva il carattere commovente
di un evento mistico».
Pierre Restany

F 43, 1961

imperturbabile acconciatura egizia, tutti abbiamo avuto l'impressione di partecipare alla celebrazione di un rito sconosciuto che tuttavia riguardava noi tutti».

In un'occasione pubblica, che chiudeva l'esposizione di Krefeld, furono realizzati i primi dipinti di fuoco ufficiali. Tempo dopo furono approvati e firmati da Paul Wember a ulteriore conferma della loro originalità artistica: «Questo dipinto di fuoco è stato eseguito da Yves Klein in presenza mia e del pubblico al Museo Haus Lange di Krefeld il 26 febbraio 1961. Krefeld, 17 luglio 1962». Quanto fosse importante per Yves Klein distinguere la sua opera da quella di altri artisti si deduce dalla sua corrispondenza epistolare con Otto Piene, che di recente aveva iniziato a lavorare con il fuoco, con le fiamme delle candele per creare i suoi dipinti di fumo. I due artisti raggiunsero un accordo amichevole e preciso chiaramente facilitato dalla natura fondamentalmente diversa delle loro rispettive tecniche.

La fortunata collaborazione tra arte e industria a Gelsenkirchen e Krefeld incoraggiò Klein a intraprendere altri ambiziosi progetti a Parigi. Lavorando nei laboratori del Centre d'Essais du Gaz de France, Klein produsse una serie di circa trenta *Disegni di fuoco* (pagg. 74 e 75), alcuni dei quali colorati, realizzati con l'aiuto del lanciafiamme su un cartone appositamente trattato. L'idea di base rimandava a quella delle *Anthropométries* e *Cosmogénies* (composizioni dei segni lasciati dalla pioggia e dalle piante), che venivano dipinte con impronte di fuoco. Alcune delle immagini multicolore impiegavano varie tecniche supplementari per evocare la sintesi dei quattro elementi. L'acqua, per esempio, fu integrata col fuoco bagnando una modella nuda e facendole imprimere il corpo sulla superficie prima di avvicinare la fiamma. Visto che l'area umida resisteva

F 25, 1961
«E io credo che il fuoco bruci nel cuore del vuoto allo stesso modo in cui brucia nel cuore dell'uomo».
Yves Klein

Klein mentre lavora a ***F 25***, 1961

PAGINA 75:
In alto a sinistra: ***F 36***, 1961
In alto a desta: ***F 6***, 1961
In basso a sinistra: ***F 31***, 1961
In basso a destra: ***F 26***, 1962

Mark Rothko:
Numero 101, 1961

Malevich, o Lo spazio visto da lontano
Una caricatura come alterazione temporale: Malevich, cofondatore dell'arte astratta, mentre dipinge il suo quadrato nero traendolo da uno dei monocromi di Klein. Il povero Malevich approdò al suprematismo solo per scoprire che il suo successore ci era già arrivato.

più a lungo al fuoco, rimaneva un'impronta simile a un'ombra spettrale limitata dalla base scura e bruciacchiata.

Nel 1961 Klein scrisse uno dei suoi testi più avvincenti su una fuga potenziale dalle sofferenze fatali del domatore di fuoco Prometeo. Applicando il mito a se stesso e alla sua era disse: «In sintesi, la mia meta è duplice: innanzitutto registrare la traccia di sentimento umano nella civiltà del presente; e poi registrare la traccia di fuoco che ha plasmato questa civiltà... E tutto perché il vuoto è sempre stato la mia costante preoccupazione. E credo che i fuochi brucino nel cuore del vuoto così come nel cuore dell'uomo». Inoltre, in un discorso controverso dal titolo «Le Kitsch et le Corny» tenuto al Chelsea Hotel di New York nel 1961, Yves Klein annunciò a un pubblico meravigliato: «Si dovrebbe essere come il fuoco indomito nella natura, gentili e crudeli; si dovrebbe essere capaci di contraddire se stessi. Allora, e solo allora, si può essere veramente un principio personificato e universale».

Klein riponeva tante speranze nel suo viaggio negli Stati Uniti, dove insieme a sua moglie Rotraut soggiornò da aprile a giugno nel 1961. Era un giovane trentatreenne sicuro di sé. New York stava sostituendo Parigi nel ruolo di centro mondiale dell'arte, e il leggendario Leo Castelli aveva acconsentito ad allestire un'esposizione interamente dedicata alle tele blu monocrome di Klein. Sembra che Andy Warhol dopo avere visitato la mostra si sia avviato all'uscita con un laconico commento: «Questo è blu!» La reazione del pubblico di New York al «messaggio piuttosto messianico di stampo tipicamente europeo» fu inaspettatamente poco calorosa. Ci fu solo una recensione nell'*Art News* del maggio 1961: con evidente distacco, il critico associa il blu di Klein al blu del cielo, all'innocenza dei santi medievali come San Francesco, e al blu delle metafisiche occidentali e del misticismo orientale, solo per concludere che in definitiva le tele rappresentavano le icone occidentali del neo-dadaismo francese.

Nonostante il silenzio della stampa, Klein si immerse in una serie di attività: preparò in fretta il discorso di Chelsea e organizzò dei meeting con gli artisti newyorchesi. Quasi a sottolineare la sua sicurezza, scrisse nella sua rivista: «Per me questo viaggio intorno al mondo è iniziato dieci anni fa, sebbene io abbia deciso di venire a New York soltanto quest'anno. La mia mostra mi ha permesso di contattare tutti gli artisti che mi interessano, il che era quello che volevo fare». Ebbe incontri brevi ma intensi con figure chiave degli Espressionisti Astratti, con alcuni dei quali scambiò dei dipinti; parlò con Barnett Newman, Ad Reinhardt, Larry Rivers e Marcel Duchamp che diventò suo amico e che tempo dopo visitò Klein a Parigi. Solo il tanto atteso incontro con Mark Rothko, con la cui opera sentiva di avere una velata affinità (pag. 76), si risolse in un nulla di fatto quando Rothko gli passò vicino senza rivolgergli uno sguardo (il che potrebbe essere probabilmente attribuito alla crescente insicurezza del sensibile artista americano nelle situazioni pubbliche).

Come si può vedere dalla caricatura di Klein di Malevich (pag. 76), egli si considerò sempre il primo artista ad avere conquistato spazi pittorici liberati. Non senza ironia Klein dipinse Malevich come un artista convenzionale, che copiava il suo famoso *Quadrato nero* attraverso la finestra di un *Monocromo* blu di Klein alla parete. Tuttavia, mentre manteneva esteriormente la sua posizione di inventore e maestro di arte monocroma, Klein era preoccupato per la fredda accoglienza ricevuta a New York. Non riuscì a vendere neanche un dipinto e per la prima volta in vita sua cominciò a parlare di solitudine e di morte.

Quel maggio Klein si trasferì a Los Angeles, dove la sua mostra alla Dwan Gallery fu ben accolta da spettatori di ampie vedute e riconosciuta da altri artisti. Incontrò Edward Kienholz, un amico intimo di Jean Tinguely che, nonostante i dubbi, comprò un buono per la sensibilità pittorica. Yves e Rotraut viaggiarono parecchio nell'America occidentale e ricorsero perfino a una Land Rover per attraversare il deserto Mohave. Yves insistette per visitare la Valle della Morte, che riteneva il luogo ideale per una colonna di fuoco. In un certo senso la fascinazione

PAGINA 77:
MP 19, 1962

di Klein per la morte, un misto di ansietà e divertimento, cominciò in America. L'itinerario della coppia includeva poi il loro primo volo in elicottero seguito da una visita a Disneyland che li divertì enormemente e rimase impressa a entrambi.

Al rientro a Parigi, Yves e Rotraut erano sicuri di una cosa: volevano sposarsi. Klein cominciò a programmare le nozze come se fossero la più importante opera d'arte vivente che avesse mai intrapreso e organizzò un rito pomposo curato nei minimi particolari. Accompagnati dalla *Sinfonia monotona*, in un arrangiamento del musicista Pierre Henry, Yves Klein e Rotraut Uecker furono uniti in matrimonio il 21 gennaio 1962 a Saint-Nicolas-des-Champs a Parigi. Rotraut portava sotto il velo una corona blu e Yves indossava l'uniforme dei Cavalieri dell'Ordine di San Sebastiano con mantello e cappello con pennacchio. Una scorta di cavalieri accompagnava la processione che passò sotto le spade incrociate dell'ordine (pag. 78). Il ricevimento durò fino a tarda notte e fu entusiasticamente celebrato come l'unione delle famiglie dello sposo e della sposa, dei loro amici e degli artisti. E, come accade nei più tradizionali riti, lo straordinario evento apparve ancora più straordinario quando fu annunciato che Rotraut aspettava un bambino, Yves. La cerimonia fu documentata dall'inizio alla fine dal fotografo Harry Shunk, che catturò l'atmosfera particolarmente speciale dell'evento come un'opera d'arte creata dalla vita. Gli amici artisti Arman e Christo risposero con una loro interpretazione artistica dell'evento (pag. 78), oggi esposta al Musée d'Art Moderne di Nizza.

Yves Klein/Christo:
Ritratto di nozze, 1962
Nato dalla collaborazione tra Klein e Christo, il ritratto fu eseguito il 21 gennaio 1962, il giorno del matrimonio di Klein. Rimase incompleto fino alla morte dell'artista.

Il matrimonio di Rotraut Uecker e Yves Klein, 21 gennaio 1962

PAGINA 79:
MG 25, 1961

Una vita come una nota continua

In una delle prime pagine del suo diario, in una sorta di monologo interiore, Klein scrisse la parola «humilité» infinite volte (pag. 35). Umiltà, però non sta a indicare le ordinarie umiliazioni quotidiane che possono ferire un artista sensibile. Nel corso della sua breve vita, Klein sviluppò un carisma straordinario. Grazie alla sua figura atletica e a una mente aperta ai meravigliosi e misteriosi aspetti dell'esistenza, emanava un'aura di giovane eroe, simile a un messaggero degli dei irresponsabilmente innocente. Sembrava muoversi in un regno al di sopra di quello dei comuni mortali, per cui poteva affermare: «I miei dipinti sono le ceneri della mia arte». Tuttavia, sebbene Klein dedicasse la sua intera opera all'armonia e alla bellezza di una futura cultura potenziale, si sentì continuamente vittima della solitudine e della morte. Questa costante consapevolezza della mortalità trovò espressione nella sua arte attraverso la «presenza dell'assenza», come scrisse il critico Ulf Linde. Ciò spiega l'importanza vitale che Klein diede al fatto che la sua arte fosse intesa come tentativo di trascendere il personale. All'inizio del 1959, in occasione dell'inaugurazione della mostra di Tinguely a Düsseldorf, affermò: «Il messaggio che porto dentro di me è quello della vita e della natura; e io vi invito a parteciparvi come fanno i miei amici che conoscono le mie idee meglio di me – perché loro sono molti e possono rifletterci sopra con maggiore diversità, mentre io sono solo».

Sposato da poco e al culmine del successo artistico, Klein sperimentò gli estremi di Eros e Tanatos in rapida successione. Il 1° marzo 1962 compose la delicata lirica *Store-poème*. Come se stesse tracciando le linee della sua vita, Klein combinò le poesie dei suoi più cari amici – Claude Pascal, Arman e Pierre Restany – con le impronte della modella Héléna su una tela di lino lunga quasi quindici metri, un ricordo degli unici e irrepetibili momenti della loro collaborazione passata. Poi, tempo dopo, il 31 marzo, Klein chiese a un fotografo di ritrarlo steso sul pavimento sotto il rilievo planetario *RP 3, Qui riposa lo spazio* del 1960 (Musée National d'Art Moderne di Parigi; pagg. 80 e 81). In un rituale di anticipazione, Klein chiese a sua moglie di sparpagliare delle rose sull'opera d'arte come se fosse una lapide. Quasi per scherzo, forse in una specie di magico incantamento, disse di volere che il suo spirito artistico partecipasse al mito della presenza eterna al di là della tomba.

Negli ultimi anni della sua carriera, oltre a trascorrere più tempo con i suoi amici più cari, Klein produsse una nuova serie di immagini della superficie terrestre. All'inizio del 1957 aveva già ideato un *Globo Blu* con le catene montuose in rilievo ispirate alla particolare idea di catturare nell'arte ogni cosa conosciuta del pianeta, e che tuttavia doveva ancora essere scoperta (pag. 83). Qui, come in tutta la sua successiva produzione, l'interesse primario di Klein era concentrato sulla fenomenologia dell'immaginazione umana. Cercando di evocare l'unità di cielo e terra, sviluppò metodicamente forme di innalzamento visivo associato a un'estrema riduzione dei mezzi. A quel tempo questo approccio era assolutamente senza precedenti. E, come in ogni fase successiva della sua

Klein disteso sotto l'opera ***Qui riposa lo spazio,*** 1960
Questa fotografia anticipatrice del futuro venne scattata all'artista il 3 marzo 1962, poche settimane prima della sua morte. Un po' per scherzo, un po' per esorcizzare l'inevitabile, Klein chiese a sua moglie di cospargere la tomba di rose.

PAGINA 80:
RP 3, Qui riposa lo spazio, 1960

Harry Shunk:
La Terra è blu, c. 1961
«Né i missili, né i razzi né i satelliti faranno dell'uomo il conquistatore dello spazio ... L'uomo riuscirà soltanto a prendere possesso dello spazio attraverso le forze ... della sensibilità».
Yves Klein

arte, esso mirava a raggiungere il punto in cui diventano manifesti i limiti della percezione. Prendiamo per esempio *La Terra è blu* del 1961 (pag. 68) dove, concentrando il suo potere mentale su un *Globo blu*, Klein libera virtualmente la terra dai suoi poli, dai suoi limitanti antipodi per farla librare nello spazio.

A Klein piaceva indagare i fenomeni enigmatici e metafisici e aveva il dono di tradurre le sue visioni in azioni e immagini. Non sarebbe stato l'artista che era se avesse permesso alla sua creatività di esprimersi all'interno dei confini della tradizione e della consuetudine. La natura insolita ed estatica della sua opera parla persino a coloro che la guardano con un certo distacco perché trasmette verità al di là del senso comune. E a differenza dell'approccio relativamente cerebrale di Duchamp, l'enfasi antropomorfica di Klein sembra conferire alla sua opera una solida essenza di significato dando l'impressione di un artista che cerca di creare o ricreare un'armonia dinamica nella quale i potenziali sensoriali degli esseri umani potrebbero essere talmente affinati da potere riconoscere, in quello che considerano abitualmente il mondo esterno, lo stesso ordine benevolo ed essenziale che agisce nel loro organismo fisico.

Dopo che la sua visione della terra simile a un pianeta blu trovò conferma nella testimonianza di Yuri Gagarin, il punto prospettico dell'avventura universale di

RP 7, Globo Blu, 1957
Klein anticipò visivamente le parole del cosmonauta Yuri Gagarin, il primo uomo a orbitare nello spazio in una navicella spaziale nel 1961: «Vista dallo spazio, la Terra è blu».

Klein si rivolse alla terra. Negli ultimi anni della sua vita Klein divenne sempre più convinto che non fosse un'espansione oltre tutti i limiti che determinava la sua arte, perché «il pittore dello spazio non ha bisogno di Sputnik o di missili per andare nello spazio, ma solo di se stesso» e delle «forze della sensibilità».

Ritornato a Parigi, Klein acquistò delle carte geografiche a rilievo di ogni regione della Francia. Nell'agosto 1961, per realizzare i suoi primi *Rilievi planetari*, dipinse semplicemente su tali mappe: per esempio *RP 4* mostra l'area circostante Grenoble. Verso la fine dell'anno cominciò a fare plastici di Parigi e a colorarli di blu oltremare. Un esempio è il *Rilievo planetario RP 18* (pag. 85), un'immagine topografica completa della Francia. Oltre ai rilievi blu della superficie terrestre, Klein ne fece uno della Luna e uno di Marte, colorati di rosa monocromo per simboleggiare i fuochi in azione nell'eterna genesi dell'universo. Un'altra serie di rilievi galattici che era stata progettata non fu mai eseguita.

Gli ultimi resoconti esistenti sui viaggi esplorativi dell'artista sono soffusi di curiosità sul mondo di cui facciamo parte e di cui tuttavia conosciamo ben poco. Ci conducono ad altezze lucide e vertiginose e allo stesso tempo nelle oscure profondità del subconscio umano. Come se fosse in possesso del potere dell'araba fenice di ringiovanirsi continuamente, Klein trovò sempre nuove

RP 10, 1961
«Ho scelto come alleato lo spazio palpabile dell'intero e sconfinato universo. Questa è la prima volta che qualcuno lo prende in considerazione. È come trovare la chiave universale».
Yves Klein

forme visive dell'età contemporanea in quella linea di confine dove i limiti si dissolvono e il noto emerge con l'ignoto. «L'arte ... non è un'ispirazione che viene da chissà dove, ha un corso casuale e presenta solo la pittoresca esteriorità delle cose. L'arte è logica *per sé*, valorizzata dal talento, ma segue la strada della necessità ed è guidata dalle regole più nobili» per citare nuovamente la dichiarazione fondamentale del diario di Klein del 1958.

L'affermazione contiene gli antipodi essenziali ed emblematici della sua esistenza artistica. Da una parte descrive la natura gratuita dell'ispirazione, che si manifesta come illusione per scomparire di nuovo lasciandosi dietro un'aura intangibile ma perpetuamente illuminante. D'altra parte, l'affermazione contiene i valori logici che informano la tradizione occidentale, in particolare il rapporto tra causa ed effetto. Klein tende a oltrepassare la distinzione che aveva sempre fatto tra talento e genio. Egli riteneva che quest'ultimo agisse dentro di lui, un'estasi romantica che lo induceva ad andare alla ricerca di un presente che soddisfacesse le leggi più nobili.

All'inizio del 1962 Klein fu completamente assorbito dall'idea di creare un

Giardino dell'Eden sulla Terra. Immaginava una zona temperata di giardini e laghi, con sculture di fuoco e di acqua protese verso l'alto, unendo simbolicamente gli elementi fondamentali. A completamento di questo paesaggio, Klein progettò un sontuoso fregio di gusto classico, composto da figure in atteggiamento nobile, che esprimesse il carattere di una cultura futura più umana. Queste opere dovevano riprodurre a grandezza naturale Klein e i suoi amici artisti, nudi in una posa statica, con il capo leggermente girato e le braccia lungo i fianchi con i pugni stretti. Le figure erano ritratte dalla testa alle cosce – cioè, come molti dei primi pezzi di Klein, erano prive di un supporto apparente. Accanto alle statue bronzee blu oltremare dei suoi amici su sfondo dorato, la figura di Klein in bronzo dorato su sfondo blu avrebbe rifulso al centro.

Nel febbraio 1962 Klein iniziò a realizzare statue di gesso dei suoi più cari e vecchi amici di Nizza – Arman, Martial Raysse e Claude Pascal. L'effetto elettrizzante del contrasto blu-oro derivava dalla tradizione classica del simbolismo cromatico dell'arte bizantina ed egiziana o dai templi buddisti. I ritratti a rilievo prodotti, come quello di Arman (pag. 87), possiedono una tensione estrema; l'attrazione e repulsione reciproca esercitata dal blu e dall'oro generano un campo di associazioni ed emozioni mentali. Mentre la levigata superficie d'oro riflette tutto e nulla assorbe, il blu matto delle figure le fa recedere, privando apparentemente gli individui rappresentati di presenza corporea. Le opere creano l'effetto di un distacco eterno e tuttavia la vita che si aggrappa ancora alla vuota carcassa umana le rende magicamente irresistibili.

In sintesi, questi ultimi lavori di Klein potrebbero essere interpretati come una sublimazione dell'aura personale, una trasformazione della sensualità fisica nell'inviolabile seppur ineffabile presenza di durevoli valori artistici. Emblema-

RP 18, 1961

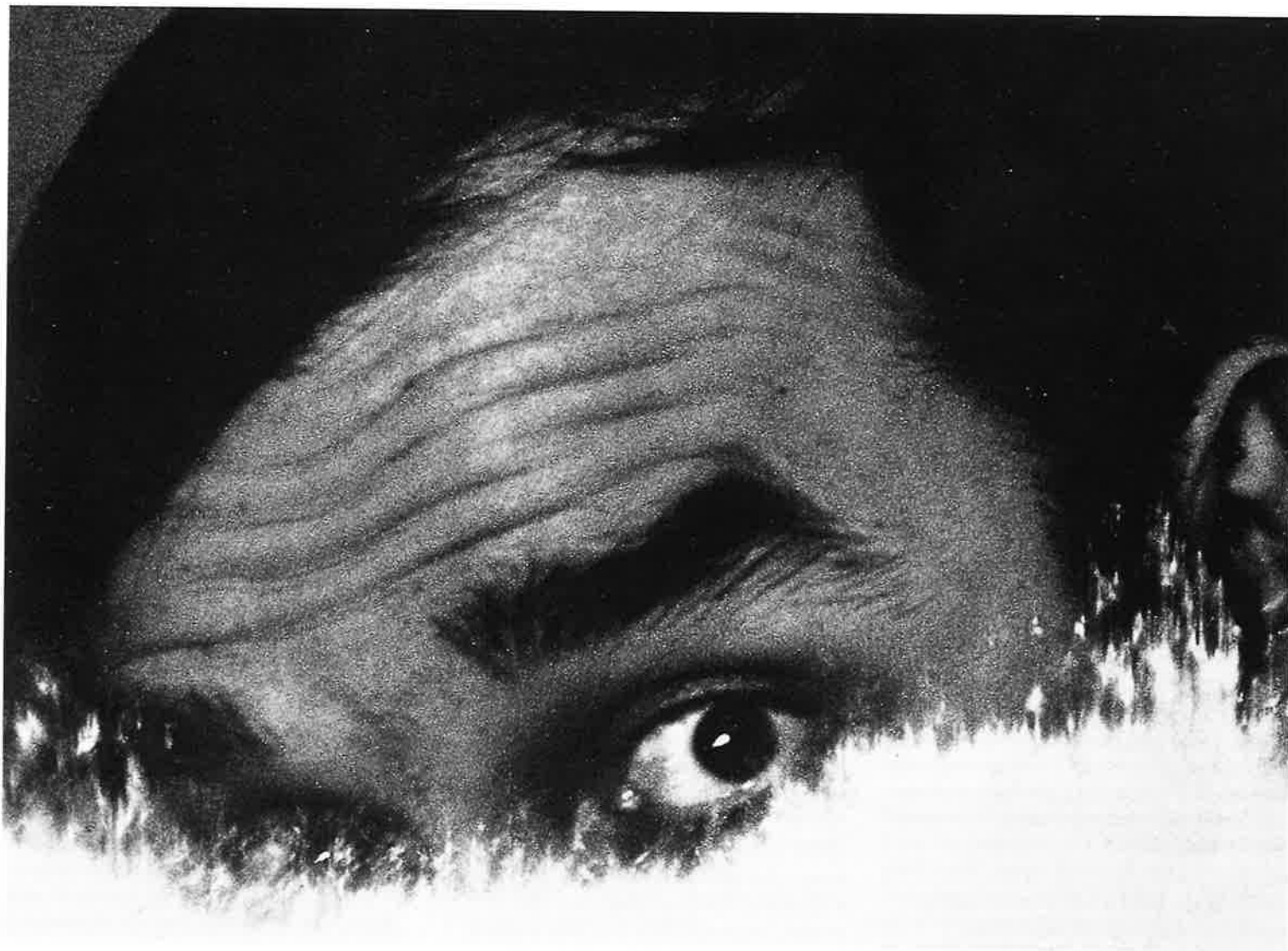
PR 3, Ritratto in rilievo di Claude Pascal, 1962
Nel febbraio 1962 Claude scolpì statue di gesso dei suoi amici più cari: Claude Pascal, Arman e Martial Raysse. Poi le dipinse di blu e le montò su un pannello dorato. Il contrasto blu-oro, tipico nell'antica tradizione bizantina ed egizia, fu deliberatamente impiegato per intensificare l'effetto emotivo dell'immagine unendo le diverse sensazioni determinate dai due colori.

PR 1, Ritratto in rilievo di Arman, 1962
Il plastico di Arman fu eseguito in bronzo e dipinto di blu. Fu la prima opera di Klein a essere acquistata per le collezioni nazionali francesi nel 1968, sei anni dopo la sua morte.

ticamente, il *Ritratto in rilievo di Arman* fu la prima opera di Klein che entrò a far parte di una grande collezione pubblica: nel 1968 fu infatti acquistata dal governo francese. L'artista, tuttavia, non poté assaporare questo onore.

L'11 maggio 1962, al Festival del cinema di Cannes, Klein fu colpito da un infarto. Venne trasportato d'urgenza a Parigi dove pochi giorni dopo, il 15 maggio, ebbe un secondo infarto. Ne seguì un terzo, il 6 giugno 1962, che gli fu fatale. Qualche mese dopo, a Nizza, nacque suo figlio Yves.

Poco tempo prima di morire, Yves Klein aveva confidato queste riflessioni al suo diario: «Ora voglio andare oltre l'arte – oltre la sensibilità – oltre la vita. Voglio entrare nel vuoto. La mia vita dovrebbe essere come la mia sinfonia del 1949, una nota continua, liberata dall'inizio alla fine, legata ed eterna al tempo stesso perché essa non ha né inizio né fine... Voglio morire e voglio che si dica di me: Ha vissuto, perciò vive».

Dino Buzzati assiste Klein nell'abbandono rituale di una *Zona della sensibilità pittorica immateriale* (Zone de sensibilité picturale immatérielle), Parigi, 26 gennaio 1962

Harry Shunk:
Yves Klein, 1962
«... Si dovrebbe poter dire di me:
Ha vissuto, perciò vive».

Yves Klein – Cronologia

1928 Yves Klein nasce a Nizza il 28 aprile. Il padre, Fred Klein, è pittore di paesaggi e la madre, Marie Raymond, è considerata uno dei primi rappresentanti dell'*art informel* parigina.

1944–46 Frequenta l'Ecole Nationale de la Marine Marchand e l'Ecole Nationale des Langues Orientales di Nizza. Fa i suoi primi saggi di pittura.

1947 Klein frequenta corsi di judo e incontra Claude Pascal e Arman con cui stringe un'amicizia destinata a durare tutta la vita. Avvia gli esperimenti che lo condurranno alla *Sinfonia monotona* e crea le prime impronte monotipo usando le sue mani e i suoi piedi.

1948 In settembre si reca in Italia. Inizia ad avvicinarsi ai principi dei rosacrociani.

1949 Servizio militare in Germania. Parte per l'Inghilterra assieme a Claude Pascal.

1950 Klein lavora per Robert Savage, un indoratore e corniciaio di Londra. Va in Irlanda con Pascal dove prende lezioni di equitazione con l'idea di andare a cavallo in Giappone. Klein tiene nella sua stanza la prima esibizione privata dei suoi piccoli dipinti monocromi.

1951–52 Altri viaggi in Italia e Spagna.

1952–53 In settembre Klein si reca in Giappone via mare. Conquista la Cintura Nera di judo al Kôdôkan Institute di Tokyo. Tiene in questa città una mostra privata di dipinti monocromi.

1954 Ritornato in Europa, Klein ottiene un posto come istruttore e supervisore presso la Federazione Nazionale Spagnola di Judo di Madrid. Viene pubblicato *Yves Peintures* con una prefazione in versi sciolti a cura di Claude Pascal. Mostra privata a Madrid. Ritorna a Parigi alla fine dell'anno.

1955 Una tela monocroma viene respinta dal Salon des Réalités Nouvelles di Parigi. Klein fa tuttavia la sua prima esposizione pubblica al Club des Solitaires sotto l'egida delle Editions Lacoste.

1956 Dal 21 febbraio al 7 marzo: esposizione «Yves: Propositions monochromes» presso la Galerie Colette Allendy. Klein aderisce all'Ordine dei Cavalieri di San Sebastiano. Dal 4 al 21 agosto è presente al primo Festival d'Art d'Avant-Garde di Marsiglia.

1957 La febbrile attività di Klein viene ricompensata da una serie di mostre. Dal 2 al 12 gennaio: «Epoca Blu» alla Galleria Apollinaire di Milano; esposizione collettiva al Micro-Salon d'Avril alla Galerie Iris Clert di Parigi; dal 10 al 25 maggio: doppia mostra personale con Colette Allendy, «Yves – le Monochrome» e dal 14 al 23 maggio: «Pigment Pur» con Iris Clert; infine le esposizioni alla Galerie Alfred Schmela di Düsseldorf e alla Gallery One di Londra.

Klein Cavaliere di San Sebastiano, 1956

Klein Cintura nera del IV Dan di judo, 1960

Buono in valore d'oro della sensibilità pittorica, 1959

VENTE-CESSION DE LA ZONE
N°1 de la SÉRIE N°4.
160 Grammes d'or FIN (999,9)
Contre SENSIBILITE PICTURALE IMMATERIELLE

Fotografia di Yves e Rotraut Klein, Parigi, 1961

Collaborazione di architetti e artisti: Jean Tinguely, Yves Klein, Iris Clert, Werner Ruhnau, Bro e Jesus Raphael Soto, Parigi, 1960

1958 Inizia i dipinti per il foyer del Teatro di Gelsenkirchen in Germania e fa il suo primo esperimento con i «pennelli viventi». Il 28 aprile apre alla Galerie Iris Clert *Le vide* seguita il 17 novembre da «Vitesse pure et stabilité monochrome», una mostra in collaborazione con Jean Tinguely.

1959 Klein parla al vernissage della mostra di Tinguely presso la Galerie Schmela di Düsseldorf. In aprile mostra un pezzo «immateriale» alla mostra collettiva all'Hessenhuis di Anversa. Partecipa a una mostra collettiva alla Galerie Iris Clert inaugurata il 29 maggio. Il 3 e il 5 giugno tiene una conferenza sulla «Evoluzione dell'arte verso l'immaterialità», diventata famosa come «Conférence à la Sorbonne.» Dal 15 al 30 giugno «Bas–relief dans une forêt d'éponges» alla Galerie Iris Clert di Parigi. Il 7 ottobre Klein è presente all'inaugurazione di «Lavori in Tre dimensioni» presso la Galleria Leo Castelli di New York. Il 18 novembre, ritornato a Parigi, vende sulle rive della Senna il suo primo dipinto della serie *Zona della sensibilità pittorica immateriale*. Il 15 dicembre partecipa all'inaugurazione del Teatro di Gelsenkirchen, il cui foyer è decorato con i suoi monumentali rilievi di spugna.

1960 In febbraio Klein partecipa alla mostra «Antagonismes» tenuta presso il Musée des Arts Décoratifs di Parigi. In marzo, alla Galerie D'art Contemporain di Parigi, presenta le *Anthropométries* a un pubblico scelto. In aprile è alla mostra collettiva «Les Nouvelles Réalistes» alla Galleria Apollinaire di Milano. Prime *Cosmogénies*. Dall'11 ottobre al 13 novembre: «Yves Klein – le Monochrome», alla Galerie Rive Droite di Parigi. Il 27 ottobre viene ufficialmente costituito il gruppo Nouveaux Réalistes. Il 27 novembre: «Dimanche – Le journal d'un seul jour» viene pubblicato con il *Salto nel vuoto* di Klein in prima pagina.

1961 Dal 14 gennaio al 26 febbraio: mostra retrospettiva «Yves Klein: Monochrome und Feuer», Museo Haus Lange di Krefeld, Germania. Klein inizia la serie dei *Rilievi Planetari*. In primavera si reca negli Stati Uniti con Rotruat Uecker. Dall'11 al 29 aprile: esposizione con Leo Castelli a New York. Dal 17 maggio al 10 giugno partecipa a una mostra collettiva «A 40° au-dessus de Dada» alla Galerie J. di Parigi. Dal 17 al 18 luglio interpreta sequenze delle *Anthropométries* perché vengano inserite nel film «Mondo Cane». Collabora con Claude Parent ai progetti per le fontane di acqua e fuoco per il Palais de Chaillot, Place de Varsovie, di Parigi.

1962 Il 21 gennaio Rotraut Uecker e Yves Klein si sposano a Parigi nella chiesa Saint-Nicholas-des-Champs. L'artista inizia le statue di gesso dei suoi amici Arman, Raysse e Pascal per i *Portrait Reliefs*. Il 1° marzo crea *lo Store-poème*. Dall'11 al 12 maggio partecipa alla première di «Mondo Cane» al Festival di Cannes. In maggio, è colpito da due infarti; muore il 6 giugno stroncato da un terzo infarto. In agosto suo figlio Yves nasce a Nizza.

Elenco delle illustrazioni

Abbreviazioni usate nei titoli delle opere di Klein

M	Dipinti monocromi di vari colori
IKB	Dipinto blu monocromo
MP	Dipinto rosa monocromo
MG	Dipinto oro monocromo
RE	Rilievo di spugna
SE	Scultura di spugna
S	Scultura
ANT	*Anthropométries*
F	Dipinto di fuoco
RP	Rilievo planetario
PR	Ritratto in rilievo

2
S 9, La Vittoria di Samotracia, 1962
La Victoire de Samothrace
Pigmento e resina sintetica su plastico, montato su una base di pietra, altezza 51,4 cm
Collezione privata

6
M 26, 1949
Pigmento su carta, 71x 40 cm
Collezione privata

9 in alto
M 6, 1956
Pigmento e resina sintetica su tela, su pannello, 37 x 57,5 cm
Collezione privata

9 in alto
Due pagine del diario di Klein del 27 dicembre 1954
Proprietà di Yves Klein

10
M 12, 1957
Carta montata su cartone, 29 x 11 cm
Collezione privata

12 in alto
Charles Wilp:
Yves Klein direttore d'orchestra, Teatro di Gelsenkirchen, 1958
Fotografia
Berlino, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

12 in basso
Sinfonia Monotona – Silenzio, 1947-1961
Symphonie monotone – Silence
Copia fotostatica corretta a mano, 41,7 x 29,5 cm
Collezione privata

13 in alto
Schizzo dal diario di Klein, 1954
Disegni colorati su carta, 13,5 x 21 cm
Proprietà di Yves Klein

13 in basso
M 7, c. 1950
Pastello su carta su tela, 21 x 25,5 cm
Collezione privata

14
IKB 3, 1960
Pigmento su cotone su tavola, 199 x 153 cm
Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

16
Rilievi blu: S 1, S 3, S 4, S 5, 1957
Reliefs bleus
Pigmento e resina su quattro assi di legno su plexiglass, ciascuno 12 x 19,5 x 19 cm
Collezione privata

17 in alto
Invito alla doppia mostra di Klein alla Galerie Iris Clert e Galerie Colette Allendy. *Francobollo blu* e testo di Pierre Restany, maggio 1957
Collezione privata

17 al centro
IKB 45, 1960
Pigmento su tela su legno, 46 x 27 cm
Monaco, Sammlung Lenz Schönberg

17 in basso
Il brevetto di Klein per l'*International Klein Blue* (IKB), 1960

18
IKB 54, 1957
Piatto di porcellana, diametro 24 cm
Collezione privata

19
S 31, Scultura blu, c. 1957
Sculpture bleue
Pigmento su legno, altezza 46 cm
Collezione privata

20
S 14, Trappola blu per linee, 1957
Piège bleu pour lignes
Pigmento e resina sintetica su plastico e legno, altezza 14 cm
Collezione privata

21
IKB 160c, Onda blu, 1957
Vague bleue
Rilievo plastico blu su legno per i murali di Gelsenkirchen, 78 x 56 cm
Collezione privata

22
IKB 190, 1959
Pigmento e resina sintetica su tela, su legno, 40 x 40 cm
Colonia, Galerie Gmurzynska

23
IKB 2, 1961
Pigmento e resina sintetica su tela, compensato e pannello, 295 x 140 cm
Monaco, Sammlung Lenz Schönberg

24 in basso
S 12, Venere blu, senza data
Vénus bleue
Pigmento, poliestere, 54 x 25,5 cm
Collezione privata

25
S 41, Venere blu, senza data
Vénus bleue
Pigmento e resina sintetica su plastico, copia della Venere di Milo, altezza 69,5 cm
Collezione privata

26
IKB 35, c. 1957
Cartone blu ondulato con buco bruciato e margini anneriti, 37 x 24 cm
Collezione privata

27 in alto
IKB 22, c. 1957
Carta con due buchi bruciati, 18 x 23,5 cm
Collezione privata

29
Fuochi di Bengala M 41 – Dipinto di fuoco di un minuto, 1957
Feux de Bengale M 41 – Tableau de feu bleu d'une minute
Pigmento su legno con buchi e bruciacchiature, 110 x 75 cm
Houston (TX), Collezione Fondation de Ménil

31
Schizzo del progetto dell'*Obelisco blu*, assieme alla mostra *Le vide*, 1958
Matita su carta, dimensioni sconosciute
Proprietà di Yves Klein

32 in alto a sinistra
Charles Wilp:
Yves Klein nel vuoto, 1961
Fotografia
Berlino, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

32 in alto a destra
Le Vide, mostra presso la Galerie Iris Clert, Parigi:
Le pareti, 1958
Fotografia
Patrimonio di Yves Klein

32 in basso a destra
Le Vide, mostra presso la Galerie Iris Clert, Parigi:
Bacheca di vetro, 1958
Fotografia
Proprietà di Yves Klein

33 in alto a destra
Charles Whip:
Yves Klein nel vuoto, 1961
Fotografia
Berlino, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

33 in alto a sinistra
Le Vide, mostra presso la Galerie Iris Clert, Parigi:
Le pareti, 1958
Fotografia
Proprietà di Yves Klein

33 in basso a sinistra
Le Vide, mostra presso la Galerie Iris Clert, Parigi:
Tende all'ingresso, 1958
Fotografia
Proprietà di Yves Klein

35 a sinistra
La «Rivoluzione blu», lettera al presidente Eisenhower, 1958
Proprietà di Yves Klein

36
RE 19, 1958
Spugne, pigmento e resina sintetica su lastra di truciolato,
200 x 165 cm
Colonia, Museum Ludwig

38
RE 20, Requiem, 1960
Requiem
Spugne, sassi, pigmento e resina sintetica su legno,
198,6 x 164,8 x 14,8 cm
Houston (TX) Collezione D. e J. de Ménil

39
RE 24, 1960
Spugne, pigmento e resina sintetica su legno,
145 x 114 x 13 cm
New Hampshire, Collezione Museo e Gallerie Dartmouth College

40
Disegno per le pareti del Teatro dell'Opera di
Gelsenkirchen, 1958
Inchiostro e pittura su carta, 33 x 120 cm
Collezione privata

41
Foyer del Teatro dell'Opera di Gelsenkirchen con rilievi in
spugna, 1959
5 x 10 m. Gelsenkirchen, Musikteather im Revier

42 in alto
Yves Klein / Jean Tinguely:
S 19/17, Spazio centrifugo (fase statica), 1958
Excavatrice de l'Espace
Disco blu montato su un motore elettrico, diametro 22 cm
Collezione privata

43 in alto
Yves Klein / Jean Tinguely:
S 19/17, Spazio centrifugo (fase cinetica), 1958
Excavatrice de l'Espace
Disco blu montato su un motore elettrico,
diametro 22 cm
Collezione privata

44
SE 207, 1959
Pigmento e spugna montata su una base di pietra,
altezza 45 cm
Giappone, collezione privata

45 in alto
Sculture di spugna, 1960–1962
Pigmento e resina sintetica su spugne
Parigi, Musée National d'Art Moderne

46
RE 33, Le sfere dorate, c. 1960
Les boules dorées
Spugne, sassi, pittura in oro e resina sintetica,
74 x 58 cm
Parigi, Collezione M. et Mme Philippe Durant-Ruel

47
RE 26, 1960
Spugne, sassi e pigmento su truciolato, 125 x 100 cm
New York, collezione privata

49
Obelischi: S 33 blu, S 34 rosso, S 35 oro, 1960
Obélisques, bleue, rose et or
Pigmento su obelischi di legno montati su una base di
pietra, altezza 197 cm, 195 cm, 195 cm
Parigi, Collezione M. et Mme Philippe Durant-Ruel

50
Harry Shunk:
Uomo nello spazio. Il pittore dello spazio si lancia nel
vuoto. 1960
Un homme dans l'espace. Le peintre de l'espace se jette dans le vide.
Fotomontaggio
Collezione privata

51
Dimanche, giornale per un solo giorno,
27 novembre 1960
Dimanche, le journal d'un seul jour
Proprietà di Yves Klein

52/53
ANT 100, 1960
Corpo blu impresso su carta, 145 x 298 cm
Collezione privata

54/55
Rappresentazione delle *Anthropométries de l'Epoque Bleue*, Galerie Internationale d'Art Contemporain, con l'accompagnamento della *Sinfonia Monotona*, 1960
Fotografie
Proprietà di Yves Klein

56 in alto a sinistra
ANT 74, 1960
Impronte di corpi su tela, 228 x 150 cm
Collezione privata

56 in basso a sinistra
ANT 64, 1960
Impronte dinamiche di corpi su carta colorata blu,
207 x 140 cm
Collezione privata

56 in basso a destra
ANT 13, 1960
Impronte di corpi blu su carta su tela,
66,5 x 50 cm
Monaco, Sammlung Lenz Schönberg

57
ANT 73, 1960
Impronte dinamiche di corpi su carta colorata blu su tela,
136 x 100 cm
Collezione privata

58 a sinistra
Robert Rauschenberg:
Figura femminile, 1949/50
Monotipo su impronta blu montata su carta fatta a mano,
240 x 91 cm
Aachen, Neue Galerie, Sammlung Ludwig

58 in alto
Henri Matisse:
Nudo blu IV, 1952
Nu bleu IV
Collage, 103 x 74 cm
Nizza, Musée Henri Matisse

59
ANT 54, 1960
Impronte di corpi su carta su tela, 149 x 103,5 cm
Collezione privata

60
ANT 102, Architettura aerea, 1961
Architecture de l'air
Impronte di corpi e cosmogonia con un testo manoscritto.
Pigmento e resina sintetica su carta su tela,
263 x 214 cm
Tokyo, National Museum

61
ANT 63, 1961
Pigmento e resina sintetica su carta su tela,
153 x 209 cm
Collezione privata

62
ANT 79, Hiroshima, c. 1961
Hiroshima
Pigmento e resina sintetica su carta su tela,
139,5 x 280 cm
Houston (TX), Collezione Fondation de Ménil

63
ANT 96, Gli umani iniziano a volare, 1961
Pigmento e resina sintetica su carta su tela,
246,4 x 397,5 cm
Houston (TX), Collezione Fondation de Ménil

65
Jacques de la Villeglé:
Rue au Maire, décembre 1967
Décollage, 129 x 250 cm
Parigi, Collezione dell'artista

66
IKB 191, 1962
Pigmento e resina sintetica su tela, 65 x 50 cm
Parigi, Collezione Pierry Restany

67
IKB 191, 1962
Retro con dedica: «A Pierre Restany au cœur de la proposition monochrome, Yves le Monochrome 1962»
Pigmento e resina sintetica su tela, 65 x 50 cm
Parigi, Collezione Pierre Restany

68
MG 18, 1961
Foglia d'oro, pigmento e resina sintetica su cotone su legno, 78,5 x 55,5 cm
Colonia, Museum Ludwig

70
Ex voto per il Santuario di Santa Rita da Cascia, 1961
Ex-vot offerte par Yves Klein au Sanctuaire de Saint Rita de Cascia
Pigmento e oro in plexiglas
Convento di Cascia

71
IKB 75, MG 17, MP 16, 1960
Trilogie bleue-or-rose
Pigmento, oro e resina sintetica su legno,
ciascuna 199 x 153 cm
Louisiana, Museo d'arte moderna, Humlebæk

72 in alto
Charles Wilp:
Yves Klein con l'architetto Werner Ruhnau dietro il Muro di fuoco, 1961
Fotografia
Berlino, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

72 in basso
Muro di fuoco e Scultura di fuoco, 1961
Sculpture de feu e *Mur de feu*
Rappresentazione di fuoco al Museo Haus Lange, Krefeld

73
F 43, 1961
Tracce di fuoco dal Muro di fuoco e dalle Fontane di fuoco, 70 x 100 cm
Collezione privata

74 in alto
F 25, 1961
Impronte di fuoco su cartone svedese, 200 x 152 cm
Collezione privata

75 in alto a sinistra
F 36, 1961
Impronte di fuoco su cartone svedese, 119 x 79,5 cm
Collezione privata

75 in alto a destra
F 6, 1961
Tracce di fuoco e pittura su cartone e legno,
92 x 73 cm
Collezione privata

75 in basso a sinistra
F 31, 1961
Impronte di fuoco su carta, 61 x 39 cm
Collezione privata

75 in basso a destra
F 26, 1961
Tracce di fuoco su cartone e legno, 73 x 54 cm
Collezione privata

76 in alto
Mark Rothko:
Numero 101, 1961
Olio su tela, 200,7 x 205,7 cm
Collezione Joseph Pulitzer Jr.

76 in basso
Malevich, Lo spazio visto da lontano, senza data
Malevich ou l'espace vu de loin
Matita su carta
Proprietà di Yves Klein

77
MP 19, 1962
Pigmento e resina sintetica su tela su legno, 92 x 73 cm
Collezione privata

78 in alto
Yves Klein/Christo
Ritratto di nozze, 1962
Portrait de Rotraut e Yves Klein le jour de leur mariage
Olio su tela, 213 x 148 cm
Nizza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain

79
MG 25, 1961
Lamina d'oro su tela e compensato, 53,5 x 50,4 cm
Monaco, Sammlung Lenz Schönberg

80
RP 3, Qui riposa lo spazio, 1960
Ci-gît l'espace
Lamina d'oro su truciolato con spugna blu e rose artificiali, compensato, 125 x 100 cm
Parigi, Musée Nationale d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

82
Harry Shunk:
La Terra è blu, c. 1961
La terre est bleue
Fotografia
Proprietà di Yves Klein

83
RP 7, Globo blu, 1957
Le globe terrestre bleu
Pigmento su globo, 19 x 12 cm
Collezione privata

84
RP 10, 1961
Pigmento e resina sintetica su poliestere e lana di vetro, 86 x 65 cm
Collezione privata

85
RP 18, 1961
Plastico su compensato, rilievo di gesso di una cartina geografica della Francia, 58 x 58 cm
Parigi, Collezione M. et Mme Philippe Durand-Ruel

86
PR 3, Ritratto in rilievo di Claude Pascal, 1962
Pigmento su plastico di gesso montato su compensato dorato, 175,5 x 94 x 26 cm
Collezione privata

87
PR 1, Ritratto in rilievo di Arman, 1962
Gesso di bronzo, dipinto di blu, montato su compensato dorato, 176,5 x 94 x 26 cm
Parigi, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

89
Harry Shunk:
Yves Klein, 1962
Fotografia
Proprietà di Yves Klein

L'Editore ringrazia i musei, gli archivi e i fotografi per la riproduzione delle illustrazioni e per il sostegno e l'incoraggiamento dato alla realizzazione di questo libro. Oltre alle collezioni private e istituzioni menzionate nelle didascalie si ringrazia in particolare:

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlino: 12 in alto, 32 in alto a sinistra, 33 in alto a destra, 72 in alto:
Christian Leurri: 41;
Musée National d'Art Moderne, Parigi: 7, 9 in alto, 12 in basso, 16, 20 a sinistra, 29, 38, 39, 43 in basso, 45 in alto, 45 in basso, 54 in alto, 54 in basso, 56 in alto a destra, 62, 63, 69, 76 in basso, 80, 83, 84, 87, 90 in basso a destra;
Musée National d'Art Moderne, Parigi, fotografia: Harry Shunk: 42 in basso;
Proprietà di Yves Klein, Rotraut Moquay-Klein e Daniel Moquay, Paradise Valley, AZ: 1, 2, 6, 9 in basso, 10, 13 in alto, 13 in basso, 17 in alto, 17 in basso, 18, 19, 20, 21, 22, 24 in basso, 25, 26, 27 in alto, 30, 31, 32 in alto a destra, 32 in basso a destra, 33 in alto a sinistra, 33 in basso a sinistra, 35 a sinistra, 35 a destra, 40, 42 in alto, 43 in alto, 44, 46, 47, 49, 52, 56 in alto a sinistra, 56 in basso a sinistra, 57, 59, 59, 60, 61, 64 in alto a sinistra, 64 in basso a sinistra, 66, 67, 70, 72 in basso, 73, 74 in alto, 74 in basso, 75 (tutte), 77, 85, 86, 88, 90 in basso a sinistra, 90 in basso al centro, 91 in alto a sinistra, 91 in alto a destra
Rheinisches Bildarchiv, Colonia: copertina, 36, 68;
Sammlung Lenz Schönberg, Monaco: 17 al centro, 23, 56 in basso a destra, 79;
Harry Shunk, New York: 20 a destra, 24 in alto, 27 in basso, 37, 50, 51, 55, 64 in basso a destra, 78 in basso, 81, 82, 89, ultima di copertina;
Christine Traber, Berlino: 78 in alto.

In questa serie:

- Arcimboldo
- Bosch
- Botticelli
- Bruegel
- Chagall
- Dalí
- Degas
- Duchamp
- Ernst
- Gauguin
- Grosz
- Hopper
- Kahlo
- Kandinsky
- Klee
- Klein
- Klimt
- Lempicka
- Lichtenstein
- Macke
- Magritte
- Marc
- Matisse
- Miró
- Modigliani
- Mondrian
- Monet
- Munch
- O'Keeffe
- Picasso
- Redon
- Rembrandt
- Renoir
- Rousseau
- Schiele
- Toulouse-Lautrec
- van Gogh
- Turner
- Vermeer
- Warhol